中国戏曲发展史

【第二卷】



廖奔 刘彦君 著

山西教育出版社



VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

由元杂剧

及南戏烘托出的中国戏曲第一个

黄金时代

在创作表演和演出上都呈现出繁花似锦

群星拱月的

璀璨格局

……

定价：四卷共（平装）78.00元

J809.2/7

廖奔 刘彦君 著

中国戏曲发展史

【第二卷】

首都师范大学图书馆
2011.12.25
藏书章

山西教育出版社

首都师范大学图书馆
21593798

目　　录

上编　元代舞台艺术的演进

第一章　总论 …………………………………………（ 3 ）

第二章　北杂剧的形成 ……………………………（ 12 ）

　第一节　北曲体系 ………………………………（ 12 ）

　　一、北曲缘起　二、北曲成形　三、北曲联套

　　四、北杂剧形成

　第二节　北杂剧形成的时间 ……………………（ 26 ）

　　一、北曲的形成时间　二、文人介入杂剧创作的时

　　间　三、北杂剧在民间的兴起

　第三节　前后期发展……………………………（ 35 ）

　　一、勃兴期　二、扩布期　三、衰落期

第三章　北杂剧体制 ………………………………（ 45 ）

　第一节　音乐结构 ………………………………（ 45 ）

　　一、四大套的音乐体制　二、北曲杂剧所用宫调

　　三、调性与戏剧性　四、北杂剧音乐的程式化特征

第二节　演出结构 …………………………………… (54)
一、开场与散场　二、人物上下场　三、一人歌唱的体制　四、与其他伎艺的穿插演出　五、角色分工
第三节　北杂剧的分类 ………………………………… (64)
一、表演分类　二、内容分类
第四章　院本的发展 …………………………………… (71)
一、概貌　二、演出　三、剧目　四、附录
第五章　南戏的演进 …………………………………… (83)
第一节　概述 …………………………………………… (83)
第二节　南北交融 ……………………………………… (87)
一、南北调合腔　二、南北调合腔在南戏里的发生　三、南北调合腔的定型
第三节　南戏与北杂剧的比较 ………………………… (94)
一、音乐体制　二、表演体制
第六章　舞台艺术的成熟 ……………………………… (100)
第一节　表演的进展 …………………………………… (100)
一、表演的定型　二、时空处理手法　三、乐队伴奏
第二节　服饰化装概貌 ………………………………… (108)
一、服装与砌末　二、面部化妆
第七章　艺人状况 ……………………………………… (115)
第一节　女艺人极盛 …………………………………… (115)
第二节　男艺人特色 …………………………………… (119)
第三节　艺人的社会角色 ……………………………… (122)
第八章　创演活动 ……………………………………… (126)

第一节　书会与才人……………………………………………（126）
一、书会组织　二、才人职能
第二节　戏班活动　……………………………………………（131）
一、戏班组织　二、流动作场
第九章　剧场的繁盛　…………………………………………（137）
第一节　庙宇戏台形制的变迁　………………………………（137）
一、庙宇戏台的普及　二、庙宇戏台形制　三、舞亭的区分前后台
第二节　庙戏活动　……………………………………………（144）
一、神庙演出　二、庙宇剧场的经营
第三节　勾栏的繁盛……………………………………………（149）
一、勾栏分布　二、勾栏结构　三、勾栏演出

下编　元杂剧与南戏

第一章　元杂剧：时代的激愤　………………………………（167）
第一节　元杂剧的创作…………………………………………（167）
第二节　贫困的文学……………………………………………（170）
一、儒人进身之阶的丧失　二、知识者的贫困
三、生活的馈赠
第三节　作者内心二极…………………………………………（180）
一、退隐无路　二、放浪形骸　三、政治使命感
四、文化心理构成　五、结语
第四节　宣泄的直白……………………………………………（191）
一、创作心态的躁烈　二、彻底的精神反叛　三、虚无与宿命　四、结语

第二章　元杂剧的奠基人：关汉卿 ……………………（203）
第一节　生平与作品……………………………………（203）
一、生平　二、著述
第二节　激烈壮阔的美学风格 …………………………（211）
一、激情的奔涌　二、激情的源泉　三、激情的变格
第三节　惊天动地《窦娥冤》 …………………………（218）
第四节　戏剧冲突的明确二极 …………………………（223）
一、冲突中的正义力量　二、冲突中的邪恶力量
第五节　不朽的丰碑……………………………………（229）
一、题材与风格的广泛　二、致密的戏剧组织
三、高超的语言艺术

第三章　王实甫和他的《西厢记》 ……………………（238）
第一节　生平与著述……………………………………（238）
一、生平　二、著述
第二节　千古传颂《西厢记》 …………………………（242）
一、本事流变　二、作者与版本　三、愿普天下有情的都成了眷属
第三节　《西厢记》的形象画廊 ………………………（252）
一、崔莺莺　二、张生　三、红娘　四、老夫人
第四节　王实甫的艺术造诣 ……………………………（262）
一、温润的风格　二、精细的结构　三、华美自然的语言　四、千古垂范
第四章　马、白、郑三大家 ……………………………（271）
第一节　马致远的慨叹…………………………………（271）
一、生平与创作　二、失意的逃避　三、民族悲声

《汉宫秋》 四、清新的语言风格
第二节 白朴的怨愤 …………………………………… （284）
一、生平与著述 二、怀旧意绪 三、悲凉的《梧桐雨》 四、怨愤的《墙头马上》
第三节 郑光祖的自强 …………………………………… （295）
一、方正人格与创作 二、《王粲登楼》的自信 三、灵肉之分《倩女离魂》 四、一缕劲风
第五章 一些特色剧作家 …………………………………… （307）
第一节 公案剧：孟汉卿的《魔合罗》 ………………… （307）
第二节 李逵戏：康进之的《李逵负荆》 ……………… （312）
第三节 伦理剧：秦简夫的《东堂老》 ………………… （316）
第四节 杨梓的忠臣义士剧 ……………………………… （321）
第六章 一些剧作家的倾向 ………………………………… （327）
第一节 社会意识：张国宾与李潜夫 …………………… （327）
一、张国宾 二、李潜夫
第二节 幽默：郑廷玉与孔文卿 ………………………… （333）
一、郑廷玉 二、孔文卿
第三节 女性视角：杨显之、石君宝与尚仲贤 ………… （339）
一、杨显之 二、石君宝 三、尚仲贤
第四节 以道德医世的纪君祥、宫天挺 ………………… （346）
一、纪君祥 二、宫天挺
第五节 特例：李直夫的《虎头牌》 …………………… （352）
第七章 南戏：人生伦常 …………………………………… （357）
第一节 主旋律：悲欢离合 ……………………………… （357）
一、剧目与作者 二、时代变迁的投影 三、家庭伦常的咏叹调 四、朴素的面貌

第二节　《荆钗记》……………………………………………（365）
一、背景　二、人物形象　三、艺术技巧
第三节　《刘知远白兔记》………………………………………（371）
一、背景　二、人物形象　三、艺术特色
第四节　《拜月亭记》……………………………………………（377）
一、背景　二、立意　三、艺术特征　四、影响
第五节　《杀狗记》………………………………………………（384）
一、伦理主题　二、艺术特点
第八章　高明与《琵琶记》………………………………………（390）
第一节　高明其人…………………………………………………（390）
第二节　《琵琶记》的立意………………………………………（395）
一、立意之争　二、不关风化体，纵好也徒然
三、伦理楷模
第三节　《琵琶记》的艺术成就…………………………………（407）
一、结构特色　二、语言成就　三、影响
第九章　戏曲理论的奠基…………………………………………（416）
第一节　溯源………………………………………………………（416）
第二节　元代曲论概述……………………………………………（420）
一、芝庵《唱论》　二、钟嗣成《录鬼簿》　三、夏庭芝《青楼集》　四、周德清《中原音韵》
第三节　胡祗遹论表演……………………………………………（425）

插图目录……………………………………………………………（430）

上编　元代舞台艺术的演进

第一章　总　论

元蒙游牧民族在先后吞灭了西夏和金以后，又经过长达四十年对南宋的战争，最终完成了全国的统一，结束了宋、辽、夏三方鼎立的局面，也结束了南宋与金、元南北对峙的局面。在元蒙贵族以武力入主中原的过程中，虽然对当时的社会生活和经济生产带来破坏性的后果，但在军事斗争结束之后，它所建立起来的统一局面，对当时各族人民在政治、经济、文化各方面实现互相了解与交流，却产生了巨大的促进作用。

元朝统一中国后，元世祖忽必烈就采取了一系列奖励垦荒、减轻赋税的重农措施，使农村经济得到了逐步的恢复和发展，进而刺激了手工业生产和商业的兴旺发达。原来在金代就比较发达的河北、河东（今山西一带）、山东、南京（今河南省一带）诸路，到了元代，仍是粮食、桑麻、盐铁和丝织生产最丰富的地区。而平阳（今山西临汾市）、真定（今河北正定县）等地的印刷业也将它们的繁荣从金代延伸到元代。元朝更发挥了自身连贯远东到西亚版图的优势，将北方的大都、南方的杭州、苏州、扬州、温州等许多城市迅速发展为世界性的工商业大都会。这些人口和财富都相对集中的地区和市镇，就成为客观上促进表演艺术迅速发展的温床和摇篮。其中，原为北部中国经济、文化中心的金国首都燕京，和曾是南部中国经济、文化中心的南宋都城杭

州，都依旧是元朝商业和文化的重镇。现存元刊本杂剧剧本上的落款，不是刻着“大都新编”，就是印着“古杭新刊”字样，昭示了南北这两座大都市的经济文化繁荣。

元代的水陆交通也比较发达，从大都到全国各地都有驿站、运河、海道或陆路相通。大大小小的车辆和船只上满载着各种各样的粮食、丝绸、木材、药材、棉布，以及由政府垄断的专利商品金、银、盐、茶、酒等，在运输要道上繁忙着。意大利旅行家马可·波罗（Marco Polo，约1254～1324年）在他的《游记》中曾描绘过元代的商业交通和都市繁荣。例如京杭大运河上的景象：“千帆竞发，舟楫如织，数目之多，简直令人难以置信。”[①] 大都是最大的商贸都市，“根据登记表明，用马车和驮马载运生丝到北京城的，每日不下一千辆次”[②]。而杭州城里，除了“有不计其数的店铺外，还有十个大广场或市场”，“每个市场，一周三天，都有四万到五万人来赶集”[③]。这些货物的主人们，有以经商为职业的专职商人，有西域人，也有大臣或王室派出的奴仆、管事，以及寺院、道观的僧侣、道人等。这批人构成了元代社会中十分重要的成分。而来往于城镇之间的富商大贾和游客王臣们的声色享受之需，成为刺激戏曲艺术发展的最重要因素。

伴随着商业的发达而兴旺起来的还有妓女行业。据马可·波罗记载，在大都，“公开卖淫为生的娼妓达二万五千余人”，“无数商人和其他旅客为朝廷所吸引，不断地来来往往，络绎不绝。娼妓数目这样大，还不够满足这样大量商人和其他旅客的需要。”[④] 而杭州的妓女之多，已达到令马可·波罗无法计数的程度。数以千万为生计所迫而沦人风尘的妇女，不仅成为畸形都市

① 《马可·波罗游记》，陈开俊等译，福建科学技术出版社1982年版，第162页。
② 《马可·波罗游记》，陈开俊等译，福建科学技术出版社1982年版，第111页。
③ 《马可·波罗游记》，陈开俊等译，福建科学技术出版社1982年版，第176页。
④ 《马可·波罗游记》，陈开俊等译，福建科学技术出版社1982年版，第97、111页。

生活奢侈腐败的见证，而且为戏曲表演准备了庞大的演出队伍。这些青楼女子为了生活，除了要学会游戏人生外，还必须学会诗书琴曲，因为一定的文化修养和表演技巧是她们维持生计的基本手段。夏庭芝《青楼集》里记载了众多的风尘艺妓，其中有著名杂剧女演员珠帘秀、顺时秀、天然秀、赛帘秀、燕山秀等几十人，她们和男艺人们共同构成元杂剧庞大而强有力的演员阵容。

与此同时，由于历史文化的原因，元蒙统治者却未能在礼乐制度上取得强有力的控制，造成封建社会中意识形态禁锢方面的某种松懈。这使得作为通俗文艺形式的戏曲在民间的发展中能够游刃有余，蓬勃兴旺。反之，元蒙异族统治的野蛮性和残酷性引起汉民族的心理恐慌，导致了宗教迷信之风的兴盛，这又为戏曲借助于民间祭祀活动展开和发展奠定了基础。

北方的杂剧在金朝百余年间的发展，受到北方民间诸种演唱艺术特别是诸宫调的直接影响，逐渐摆脱了大曲的音乐体制，朝向结构谨严的多宫调体系迈进，最终形成了北曲杂剧。这个变更的临界点，历史没有留下足够的证实材料，至少在金末元初，大约在 12 至 13 世纪之间，成熟的北曲杂剧已经出现了。

元杂剧创作实现了一代之盛，在短短的百数十年间产生了数量众多的作家和作品。现在知道名字的元杂剧作家近百人，杂剧作品近千部，这充分体现了那个时代的文学特色。杂剧作家中，最为著名的是关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖等人，他们代表了元杂剧创作的最高成就。

关汉卿是一位生活在下层民众之中而又十分熟悉剧场情况的作家，他的作品既具有深广的社会内容又都是易于演出的“场上之曲”，这为他在戏曲界带来了很高的声誉，被人称为“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”①。关汉卿的时代正处在杂剧

① 明天一阁本《录鬼簿》贾仲明吊词。

早期定型时期，他一生的勤奋写作，为后世提供了大量杂剧格式的规范和样本，所以元人钟嗣成在编写《录鬼簿》时把他放在第一位。明藩王朱权说他“初为杂剧之始，故卓以前列”①，虽然大有不以为然的意思，也说出一点实情。关汉卿剧作的风格直截而显露，随意命笔，豪迈不羁，充满激情，富有活力。朱权说他如“琼筵醉客”②，何良俊说“关之词激励而少蕴藉”③，都有所中的但不完备。关汉卿在中国戏曲史上的开创地位是史有共睹的。

王实甫的剧作以《西厢记》为代表作，写著名的张生、崔莺莺爱情故事，本于唐人传奇元稹《会真记》，其间又有多种文学体裁的作品问世，王实甫《西厢记》的产生，把这个故事推向了其最大的影响度。《西厢记》的成功在于它以紧凑集中的排场和结构、华丽清新的词句、形象生动的性格刻画和细致入微的心理描写，把一个爱情故事叙述得委婉曲折、开阖跌宕，使之扣人心弦、动人心魄，使观之者产生强烈的审美愉悦。《西厢记》是中国文学史和戏曲史上不可多得的优秀作品之一，天一阁本《录鬼簿》明初贾仲明为他所作吊词里说：“新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”实属公论。《西厢记》在后世各个地方剧种里都长期盛演不衰，它的剧本也被一再翻刻，成为古代戏曲剧本里印刷版本最多的一个，并且出现了许多精印本，它的故事情节也成为绘画、工艺品最喜爱表现的题材。

马致远是蒙古统治下汉族出仕文人的代表，对于那个时代的民族灾难和文人灾难感受极深，他的《汉宫秋》里透示出浓郁的民族观念，其他作品也大多以文人的命运坎坷为题材，并且态度

① ［明］朱权《太和正音谱》。
② ［明］朱权《太和正音谱》。
③ ［明］何良俊《四友斋丛说》。

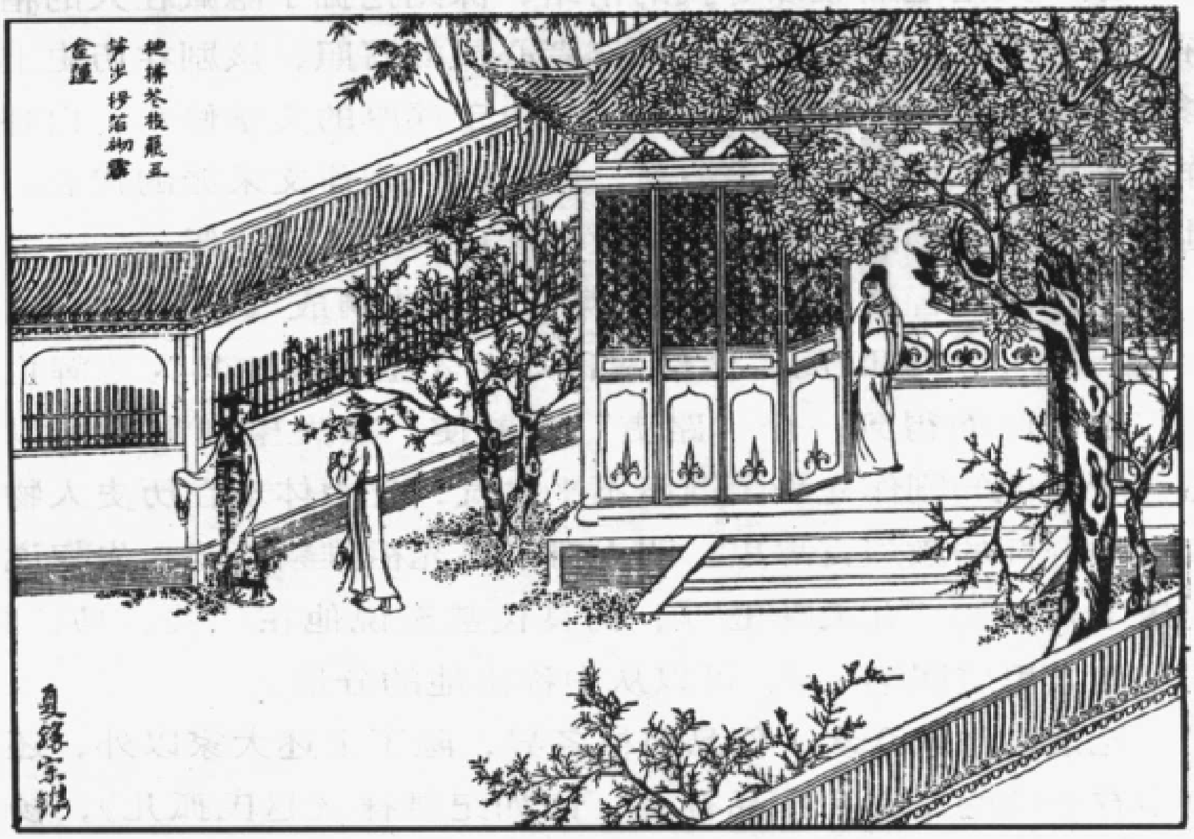


图 1　明万历刊《西厢记》插图“佛殿奇逢”

消极，企求于黄老，时时有出世之念。马致远比关汉卿的社会地位优越得多，其剧作也就染有了比较浓厚的文人气，文词风格淡雅恬静，被朱权誉为“神凤飞鸣”①。但是马致远毕竟是那个时代的产物，他的文人观也就和前后代的正统规范有距离，这从他肯于和戏剧艺人合作写剧的行为② 就可以看出来。因此，马致远的剧作仍然是经得起舞台和时间考验的。

白朴出身金朝官宦家庭，蒙古灭金时经受了亡国惨痛，曾从金遗民元好问读书，受到其深刻影响，终身不仕元。其代表作《梧桐雨》借唐明皇在失去江山美人后的沉痛，着意敷叙了一种

① ［明］朱权《太和正音谱》。

② 《黄粱梦》杂剧，马致远和艺人红字李二、花李郎等人各写一折，参见［元］钟嗣成《录鬼簿》。

往日繁华失落之后难以寻找的情绪，深刻挖掘了隐藏在人的精神深处的情感悲剧，这应该说是作者心灵的写照，该剧在历史上能够产生重大影响不能说与此无关。由于深厚的文学修养，白朴剧作的文词典雅华丽、优美清新，属于元代剧作文采派的代表，而他善于揭示人物内心情感的细微笔法也为后人所钦佩。

郑光祖为著名儒者，文名满天下，钟嗣成《录鬼簿》说他“名香天下，声振闺阁，伶伦辈称郑老先生，皆知其为德辉也”，却仅仅因此而得到一个“路吏”的差使，其失望和激愤可以想见。所以他的剧作充满了慷慨不平之气，集中体现在历史人物王粲登楼抒怀的激烈言辞里。明人对于郑光祖推崇备至，朱权说他出语不凡，如“九天珠玉”①，何良俊甚至说他在“关、马、白、郑”四人里应属第一②，可以从中称出他的分量。

元杂剧作家众多，作品风格各异，除了上述大家以外，还有更多有个性的作家和作品存在，诸如纪君祥《赵氏孤儿》，杨显之《潇湘夜雨》，尚仲贤《柳毅传书》，石君宝《秋胡戏妻》，康进之《李逵负荆》，高文秀《双献功》，张国宾《合汗衫》，李潜夫《灰阑记》，郑廷玉《后庭花》，孔文卿《魔合罗》，石子章《竹坞听琴》，李直夫《虎头牌》，等等。其中很多长期传演于后世，产生了很大的影响。

南曲戏文兴起于温州，受其吴语方言的限制，长期流行于东南一隅。至于北半部中国民间所盛行的北曲杂剧，其情形就大不相同了。在元代灭宋以前，北曲杂剧的盛行区域已经遍布山西、河北、山东和河南一带。1279 年以后，随着元蒙军事和政治力量势如破竹地南下，北曲杂剧迅速推进到南方，最初沿着今称京杭大运河的水路传布到江、浙一带，占领了南宋旧都杭州，继而

① ［明］朱权《太和正音谱》。
② ［明］何良俊《四友斋丛说》。

扩及湖广。北曲杂剧的入南，使宋元割据时期南北戏曲自生自长的局面被打破，南北两大流派发生了直接的交锋，其中北曲杂剧取攻势，南曲戏文取守势。这种不同艺术流派对于观众的争夺，至少在元代形成了两次反复，即最初北曲杂剧冲垮了南曲戏文的阵线，到顺帝朝，戏文重新崛起①，甚至浸润到北曲杂剧的大本营大都，元末时戏文又一度遭劫②。

相对于元杂剧来说，由于历史的原因，元代戏文的创作势头稍弱，并较少文人的染指，其数量大约有近二百种。重要的戏文作品有《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》和《琵琶记》。

《荆钗记》为吴门学究敬先书会才人柯丹邱作，写王十朋中举不负钱玉莲事，二人终至团圆，题材虽然不出宋代戏文的习惯科套，处理却相反，关目设置也曲折多波。《白兔记》著者不详，写五代后汉高祖刘知远的妻子李三娘受尽人间折磨终于出头的故事，题材出自金代《刘知远诸宫调》。《拜月亭》为吴门医隐字君美作，据关汉卿杂剧《闺怨佳人拜月亭》改编，写蒙古侵金时蒋世隆、王瑞兰颠沛流离的生活和爱情遭遇。《杀狗记》为淳安人许噩字仲由作，可能依据萧德祥杂剧《王翛然断杀狗劝夫》改编，写市民孙华之妻设杀狗计劝说丈夫珍惜兄弟之情断绝匪人之交的故事。这四部戏文从不同的角度表现了人世生活的艰辛，曲曲如绘地描述了人间的种种悲欢离合，由于内容与普通百姓的生活相接近，因而成为最受民间欢迎的剧目，在后世长期盛演不衰，为村妇山民所熟悉，其中所采取的平民视角和人物命运的真实性，是其打动众多观众、引起广泛共鸣的基础。

元代戏文的集大成之作则是高明的《琵琶记》。《琵琶记》的

① 参见［明］徐渭《南词叙录》。
② 参见［明］叶子奇《草木子》。

题材取自宋代戏文《赵贞女蔡二郎》，但改变了原作痛责蔡伯喈的立场，按照生活逻辑真实地构设了人物的生存环境及其变化，并在这种典型的氛围里细致入微地刻画蔡伯喈的内心矛盾和痛苦，这就使戏文因为符合世俗情理而具备了极大的可信度，它之



图 2　明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊
《琵琶记》插图“蔡公逼试”

所以感人至深、成为后世最为流行的剧目，原因就在这里。当然高明在戏剧结构方面也颇具匠心，例如他最为成功的笔法是把蔡伯喈招赘牛府的荣华富贵和赵五娘食糠奉亲的饥寒贫病穿插写来，在舞台场景中形成极其鲜明的对比度，既引起观者强烈的感情投入，也有效地调剂了冷热场子，这带来剧作完美的演出效果。高明写作《琵琶记》的宗旨“不关风化体，纵好也枉然”，奠定了明清传奇“载道”的基因，而他对于戏文声韵格律和规则

方面更为整饬的运用则成为后世传奇的法本，《琵琶记》由此而得到“词曲之祖”的声誉。

元代戏文中有一些剧目，由于具有强大的舞台生命力，历经明、清数百年的时间淘洗而盛演不衰，成为长期的保留剧目，并在民间的流传中逐渐发生演变。其中著名的如《吕蒙正破窑记》、《秋胡戏妻》、《朱买臣休妻记》、《貂蝉女》、《祝英台》、《周处风云记》、《包待制判断盆儿鬼》、《东窗事犯》、《吕洞宾黄粱梦》等等，为人们所长期津津乐道。

北杂剧与南戏，开始是一北一南，然后是交汇发展，在中国广大地面上流布传播，频繁演出，并参与民间各类文化活动，使戏曲成为影响最为广远、深深嵌入各阶层人心、为社会所普遍爱好与沉溺的舞台艺术样式。从此以后，中国民俗文化进入了它的戏曲时期，戏曲成为民俗文化中占支配地位的成分，成为中国底层文化的寄养物和代言人，成为中国古代社会晚期文化主体的基础部分，发挥了其影响的最大值。

元代的剧场发展也进入一个新时期，两类有代表性的剧场设施——庙宇戏台和勾栏建筑都进入完善阶段，其分布则广布大江南北，为戏曲的演出提供了适宜的场所，促进了元代戏曲的繁荣。

第二章 北杂剧的形成

中国文化在宋金、宋元分治时期，出现奇妙的呈现，分别在南方和北方，几乎同时产生了成熟的戏曲形式。南方的为南戏，北方的为北杂剧。南方产生得稍早一点，但长期局限于东南一隅。北方产生得稍晚，但在更加广大的地面上流播。北杂剧的出现，把中国戏曲的发展推向了一个高峰，而它的形成却有一个长期的过程。这里即对这一过程作出描述。

第一节 北曲体系

北杂剧产生于中国北部地区，它所运用的曲调，是在北方地界流行的北曲，北曲是在北方方言基础上产生的带有明显北方特征的曲调，与南戏的音乐体系形成对立。要追寻北杂剧的形成轨迹，不得不首先从北曲体系的形成谈起。

一、北曲缘起

北曲的缘起要追溯到北宋时期在北方民间普遍流行的"曲子"，它的出现甚至更早，可以一直上溯到唐、五代时期，其典型文学代表形式就是敦煌曲子词。事实上，宋代盛行的"词调"也有部分源头可以追溯到曲子（另一部分来自宫廷宴乐，例如大曲），但词调

创作由于文人士大夫的介入，走的是雅化的道路，从音律到文辞都比较规整和高雅，而民间流行的大量曲子则一直保持着自然朴素的面貌。例如明人洪楩编《清平山堂话本》所收宋人话本《柳耆卿诗酒玩江楼记》里，收有【浪里来】词一首，可以作为例子：

【浪里来】柳解元使了计策，周月仙中了机扣，我交那打鱼人准备了钓鳌钩。你是惺惺人算来出不得文人手，姐姐免劳惭皱。我将那点钢锹，掘倒了玩江楼。

由话本前后文可以看出来，这首词大概是当时的街市传唱小词，被话本采入。而从词律与风格看，它不像宋词，而更接近后来的元曲。所以元代前期杂剧作家戴善甫在创作《柳耆卿诗酒玩江楼》杂剧时，就将这个曲子直接移入其中的【商调】套曲，用作尾曲，仅文词稍作改动，而标为【浪来里】，它与周围的环境显得非常和谐①。【浪来里】在元曲中成为【商调】组曲里的固定曲牌，见元周德清《中原音韵》和陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七“杂剧曲名”条。

北宋时期也有相当一部分文人爱好民间曲子，并在据曲填词时模仿民间情趣与格调，但那样做往往会被正统士大夫嗤之以鼻，我们只要看宋人王灼《碧鸡漫志》卷二的记载就可以明白：

长短句中作滑稽无赖语，起于至和。嘉祐之前，犹未盛也。熙丰、元祐间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆诵之。元祐间王齐叟彦龄，政和间曹组元宠，皆能文，每出长短句，脍

第二章

① [元]戴善甫《柳耆卿诗酒玩江楼》【商调·浪来里煞】：“这的是双解元使的计策，小苏卿中了机彀。我去那打渔船上准备了钓鳌钩。他是个惺惺人算来出不得渔父手。相公呵，免劳台候，我将那点钢锹掘倒了这玩江楼。”(《雍熙乐府》、《盛世新声》、《词林摘艳》俱收录)

炙人口。彦龄以滑稽语噪河朔。组潦倒无成，作【红窗迥】及杂曲数百解，闻者绝倒，滑稽无赖之魁也……同时有张衮臣者，组之流，亦供奉禁中，号'曲子张观察'。其后组述者益众，嫚戏污贱，古所未有。

曹组所作【红窗迥】词，见于宋人胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九，是一首咏脚的曲子：

春闱期近也，望帝京迢迢犹在天际。懊恨这一双脚底，一日厮赶上五六十里。争气，扶持我去，博得官归，恁时赏你：穿对朝靴，安排你在轿儿里，更选个弓样鞋，夜间伴你。

今天看到的其他宋人所作【红窗迥】词，都没有像曹组词的风格这样浅近平俗的。除了内容的诙谐以外，运用口语、不避俚俗是曹组词的特色，而这个特色正是"曲"的特征之一，所以我们读这首词，其感受就与读元曲相似。

用【浪里来】和【红窗迥】与当时的文人词相对照，可以清晰地看到二者在文学风格上的显著区别，两者之间的分野大约相当于民间艺术与士大夫艺术的划分。王灼把士大夫模仿民间曲子所作的词体号之为"滑稽无赖语"，将其与通常所说的"词"划为二类，视之为不上大雅之堂而在"北里狭斜间横行者"，这倒是符合它的源出。虽说有不少士大夫爱好这类词体的创作，但毕竟因为其托体卑下，颇影响清誉，例如曹组的儿子后来就受到名誉上的牵连①，因此它们被排除在宋词之外。

南宋以后，士大夫随宋室南迁，北方成为女真统治地界，民间曲子脱离了文人的控制，犹如卸去一副重担，自由自在地延展，遂

① ［宋］洪迈《夷坚志》支甲三说，南宋绍兴时期，曹组之子曹勋出使金国，好事者戏作小词，其中有句："单于若问君家事，说与教知，便是'红窗迥'底儿。"

蓬勃而起，逐渐发展成为成熟的北曲体系。民间曲子里也包括一部分词调，但民间传唱词调时，会依据自己的审美倾向对之进行加工，例如在歌词格律上突破词的规范，增添衬字、忽视平仄、放松韵辙、加密韵脚，同时还会逐渐改变音乐旋律。因此，我们可以看到后世北曲曲牌里有许多与宋人词调同名的，但在格律上二者又相去甚远，就是因为这个缘故。

北曲又有另外一个来源，就是北方民族音乐曲调的介入。这种介入也是早在北宋末期就已经开始了。宋人江万里《宣政杂录》曰："宣和初收复燕山以归朝，金民来居京师。其俗有'臻蓬蓬歌'，每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。"《臻蓬蓬歌》是女真歌舞，汴京人模仿其声调歌唱，依照当时曲调产生规律，



图3　山西高平西李门村二仙庙正殿露台金女真舞蹈石刻

自然就会有新的曲牌出现。果然，宋人曾敏行《独醒杂志》曰："先君尝言，宣和间客京师时，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰【异国朝】、【四国朝】、【六国朝】、【蛮牌序】、【蓬蓬花】等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。"所谓的【异国朝】、【四国朝】、【六国朝】、【蛮牌序】、【蓬蓬花】，都是汴京人依据蕃曲曲调唱出的曲牌，它们自然带有明显的北地民族特色。这些曲牌有的进入后世北曲里被长期运用，例如直接移用的有"大石调"里的【六国朝】，还有许多被改名使用。南宋都城临安也曾一度流行女真歌舞，《续资治通鉴》孝宗乾道四年(1168年)臣僚言：

临安府风俗，自十数年来，服饰乱常，习为边装，声音

> 乱雅，好为北音……今都人静夜，十百为群，吹【鹘鸪】，拨洋琴，使一人黑衣而舞，众人拍手合之。伤风败俗，不可不惩。诏禁之。

这说明北地民族的歌舞曲调对于汉民族来说是一种新异的艺术样式，带有奇特的审美效应，受到广泛的欢迎。女真民族的【鹘鸪】歌舞在元代杂剧演出里成为节目结束后"打散"的常用歌舞，表明了其生命力。女真民族的流行曲调很有一部分进入后世北曲，例如见于"双调"的【阿纳忽】、【风流体】、【古都白】、【唐兀歹】等都是。元明间人贾仲明的《金童玉女》杂剧四折演唱了【阿忽那】、【忽都白】、【唐兀歹】三曲，标明是女真歌舞。元人周德清《中原音韵》则说："且如女真【风流体】等乐章，皆以女真人音声歌之，虽字有舛讹，不伤于音律者，不为害也。"这些是女真歌曲完整保留下来的，另外还会有大量以转换形式进入北曲的。

随同金、元民族歌舞大量涌人中原，它们的乐器也一并传入，例如元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十八"乐曲"条说："达达乐器，如筝、纂、琵琶、胡琴、浑不似之类，所弹之曲，与汉人曲调不同。"并且标出一些蒙古曲调的名称，大曲如哈八儿图、蒙古摇落四，小曲如哈儿火失哈赤、曲律买，回回曲如马黑某当当之类。

在曲调、乐器都发生改变的情况下，北曲一天天脱离了旧有的面貌，逐渐形成自已的独特音乐体系，而与南曲日益分道扬镳。因而明人徐渭《南词叙录》说："中原自金、元二虏猾乱之后，胡曲盛行，今惟琴曲仅存古曲，余若琵琶、筝、笛、阮咸、响𩡝之属，其曲但有【迎仙客】、【朝天子】之类，无一器能存其旧者。至于喇叭、唢呐之流，并其器皆金、元遗物矣。"

二、北曲成形

金朝中原一带俗间俚曲极其兴盛，已经开了北曲之先河。其初

兴之时，由于地缘文化的原因，各地流行的曲调不同，如金人燕南芝庵《唱论》曰："凡唱曲有地所：东平唱【木兰花慢】，大名唱【摸鱼子】，南京（指汴梁——笔者）唱【生查子】，彰德唱【木斛沙】，陕西唱【阳关三叠】、【黑漆弩】。"①其中所涉及的地域包括了山东、河北、

① 燕南芝庵《唱论》的年代，当前的流行说法是元。但著者考证当作于金末。《唱论》最早刊于元人杨朝英于泰定元年（1324年）所编《乐府新编阳春白雪》卷首，又[元]王恽《秋涧文集》卷九有《赠僧芝庵》诗，因此一般据以认为燕南芝庵即僧芝庵，乃元人。然而，仔细考察《唱论》内容，似乎不是元代所出。理由有四。一，[元]周德清《中原音韵》说："古人云：有文章者谓之乐府。"这一句是《唱论》里的话，原文作"成文章曰乐府"。周德清称芝庵为古人，大约因为他是前朝人。二，《唱论》里规范北曲为六宫十一调一共十七宫调，这是金代的情况。宋代实际运用宫调为十八个（见《宋史·乐志·教坊乐》）或十九个（见[宋]张炎《词源》），金代《刘知远》和《西厢记》诸宫调里运用了十六个宫调，元代北曲运用的只有十二个宫调（见周德清《中原音韵》），元人王伯良《天宝遗事诸宫调》所用宫调仅为十个，而元杂剧里运用的宫调更少至九个。根据宫调数目逐步递减的规律，以《唱论》宫调设置与其他文献相对照，它显然处于金代阶段。周德清《中原音韵》说："自轩辕制律一十七宫调，今之所传者一十有二。"周德清将十七宫调归为轩辕所创，虽然极为牵强比附并缺乏史识，但却证明他认为十七宫调属于古律，与当世情况不符了。《唱论》里将十七宫调的调性特征一一形容出来，这在元人无法做到。三，《唱论》中提到的一些曲名，不见于元人散曲和杂剧。如正文所引"凡唱曲有地所"一段里提到的六种曲名【木兰花慢】、【摸鱼子】、【生查子】、【木斛沙】、【阳关三叠】、【黑漆弩】，前四种在《中原音韵》所开列北曲曲名中都无有踪影，在存世散曲与杂剧中也无见，但却都见于前代。宋人词调里有【摸鱼儿】、【生查子】、【木兰花慢】。【木斛沙】更早见于唐代（崔令钦《教坊记》所列曲名有【穆护子】，唐人张祜作有【穆护砂】曲词），《唱论》时代彰德民间流行的曲调【木斛沙】应即其变异，金末文人杜善夫还曾经在黄河南岸的中州一带为元好问弹奏此曲（见元好问《遗山集》卷十三《杜生绝艺》七绝）。元人宋褧作有【穆护砂】词一首，不是北曲，自称为"近世乐府"，实际上是词体，有上下两阕，一百六十九字（见《燕石集》卷十）。这或许是在民间曲调基础上形成。四，《唱论》说："一曲入数调者如：【啄木儿】、【女冠子】、【抛球乐】、【斗鹌鹑】、【黄莺儿】、【金盏儿】类也。"与元代情形有诸多不符。《中原音韵》里，除【斗鹌鹑】并见于越调与中吕宫，正宫【啄木儿煞】下注出"亦入中吕"以外，其余均不可借宫。而其中开列的"名同音律不同者"八个曲牌，只有【斗鹌鹑】一个与《唱论》相重，其他都不相同。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七"杂剧曲名"条开列的可在它宫"出入"的曲牌五个，则完全与《唱论》不同。这说明《唱论》的时代与它们不同。因此，著者认为《唱论》产生于金朝后期，其作者与僧芝庵不是一人。

河南、陕西的黄河流域沿线。当然，芝庵所说的"唱曲有地所"，仅是指某个时期内某地民间对于某个曲调特别爱好与熟悉，并不是说这些曲调不能流传到其他地区，事实上这些曲调很快就在中原地面上传播开来了。例如金末文人杜善夫，就曾经用两仪琴为元好问弹奏流行曲调【穆护沙】，元好问因此作《杜生绝艺》绝句曰："杜生绝艺两弦弹，【穆护沙】词不等闲。莫怪曲终双泪落，数声全似古【阳关】。"①这里说的【穆护沙】就是芝庵所说的【木斛沙】，是曾经在彰德（今河南安阳）民间流行的北曲曲调②。元好问另有一首《赠绝艺杜生》诗咏同一事，说是"新声休数李龟年"③，当时【穆护沙】是被文人当作"新声"看待的。

民间俚曲因为其清新活泼的风格，引起当时文人的喜爱与重视。金人刘祁《归潜志》卷十三论述金末的诗歌创作时，就对之极为推崇：

> 夫诗者，本发其喜怒哀乐之情，如使人读之无所感动，非诗也。予观后世诗人之诗，皆穷极辞藻，牵引学问，诚美矣，然读之不能动人，则亦何贵哉？故尝与亡友王飞伯言："唐以前诗在诗，至宋则多在长短句，今之诗在俗间俚曲也，如所谓【源土令】之类。"飞伯曰："何以知之？"予曰："古人歌诗，皆发其心所欲言，使人诵之至有泣下者。今人之诗，惟泥题目、事实、句法，将以新巧取声名，虽得人口称，而动人心者绝少，不若俗谣俚曲之见其真情而反能荡人血气也。"飞伯以为然。

① ［金］元好问《遗山集》卷十三。

② ［元］陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七"杂剧曲名"条说："金章宗时，董解元所编《西厢记》，世代未远，尚罕有人能解之者，况今杂剧中曲调之冗乎？"

③ ［金］元好问《遗山集》卷十一。

刘祁金末活动于河南、河北、山西一带，他注意到当时民间曲的盛行并具有极其旺盛的生命力，盛称其能“见真情”、“荡人血气”，认为它们能够成为金代文学的代表而与唐诗宋词相颉颃。

民间传唱的俚曲主要体现为两种形式：小令与套数。小令为只曲，俗名“叶儿”，通常曲调流畅，内容清新。套数是多个只曲的联唱，通常要在后面加上一个尾声，使之成为一个完整的音乐单元。金人燕南芝庵《唱论》说的“时行小令唤叶儿”，“街市小令唱尖歌倩意”，“有尾声名套数”，就是我们这里的论据。无论小令与套数，其文学风格都与宋人词调有很大差异，这里除了内容朴素而见真情的原因以外，运用大众化语言也是一个重要的因素。“曲”之能够在民间风靡而压倒文人词调，就是因为它口语化的表述句式较为浅白，更适合于传达真情实感，因而更加活泼生动。后人常常用“唐诗”“宋词”“元曲”的概念排列来推举一代文学，看来这种评论方式最早始于刘祁，而刘祁说的是金末的情况，因此“元曲”得改为“金元曲”才更为恰切。这一事实说明，作为一代文学代表样式的北曲，在金代后期已经形成，只是仍停留在民间，文人还未来得及措身其中而已。

明人王世贞《曲藻·序》则从音乐旋律的改变引起语法词格的变化这一角度，推论文学发展中这个由词入曲的过程，见解也颇为中肯。他说：“曲者词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，异于燕乐弦管凄清。新声既替旧乐而兴，乃缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。初用于民间清歌俚唱，舞伎戏艺，继则文士因调写曲，乃有散曲之专名。是宋金俗曲，实元明北词所肇始。”他把“曲”的兴起归结为音乐旋律上的转换，由于音乐新声出现，势必要求填词规则的变化，所谓实词以求声，其情形恰似词在初起时对于诗格的突破。这种说法是极有道理的。我们将今天传存下来的北曲作品与宋词比较一下，就可以看出其格律的差异：北曲的平仄规定放宽，平、上、去三声常常可以互叶，不像诗词里那样一般平仄韵不

能通押。北曲的用韵加密，几乎一句一韵。更重要的，北曲可以增加众多的衬字，不像词中的字数是固定了的。这些都是“曲”朝向口语化发展的明显特征。

北曲有一个突出的特点，就是其曲调大多能够被纳入宫调体制，这一点南曲是做不到的。其原因在于北曲采用弦索乐器伴奏，为了协律定弦，人们对北曲做了长期的归宫入调的工作。其源起也要追溯到北宋。例如北宋鼓子词演唱，用“管弦”伴奏，其所使用曲牌就要有宫调归属，宋人赵令畤作鼓子词【商调·蝶恋花】十首，明人洪楩编【清平山堂话本】所收宋人话本《刎颈鸳鸯会》里运用的鼓子词【商调·醋葫芦】十首，都是例子。后者金、元时期成为北曲里的曲牌，仍归商调，曲律一同，甚至其单曲反复连用的形式都带入北曲杂剧，例如元马致远《黄粱梦》杂剧第二折里，就插入了【醋葫芦】曲牌的十遍连用。南曲大多为徒歌，不需器乐伴奏，也没有归宫入调的必要，因此长期停留在不明宫调归属的状况下。

三、北曲联套

曲子的最基本形式是一只只单曲，这是它传唱于人们口头上的表现样式。然而，只曲的容量小，只能表现极其片断的内容，当表演艺术要求展现较为广阔的社会生活面时，它的表现力就受到限制。于是，新的音乐形式出现，这就是宋代以来各种各样的联套组曲形式。所谓联套组曲，就是根据曲子的调性，将其分属各个不同的宫调，而将相同宫调的两个以上的小令连接使用，使之成为一个较大的音乐单元，构成较大的表现空间。北宋产生的联套组曲形式主要有缠令、缠达、诸宫调等几种。

缠令由若干个曲调联接而成，首曲为引子，终曲为尾声，共同构成一个有机的音乐单元。缠达则由两个曲调轮流反复多遍，前面也有引子，后面没有尾声。宋人灌圃耐得翁《都城纪胜》所

谓“有引子、尾声为缠令，引子后只以两腔迎互循环间用者为缠达”。缠令、缠达在内容和文辞上的特色为艳冶俚俗，所以宋人张炎《词源》说，作词“如邻乎郑卫，与缠令何异也？”传亦为张炎作的《乐府指迷》说，作词“下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体”。缠令、缠达开创了多曲牌联套的音乐结构形式，缠令实际上就是最早的套数，经过诸宫调的过渡，它们最终将影响到北曲联套的形态。

为北曲曲调的宫调归属奠定局面的是北方极其盛行的诸宫调的演唱。诸宫调由于其连缀诸多曲调以形成长篇大套的音乐体制，要求它能够将众多的曲调都串组在自身的音乐结构里，因此在民间的长期演唱过程中，它承担了将众多北曲曲调划明宫调归属的任务。另外，诸宫调又将其他诸种组曲联套方式（如缠令、缠达、唱赚）吸收到自己的音乐结构中来，使自己的音乐体制具备了极大的结构张力，于是，它成为北曲联套发展过程中的一个典型阶段。我们只要分析一下今存两部金代作品《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》的音乐构成，就可以对此有明确的理解。

《刘知远诸宫调》的文字质朴粗糙，其音乐结构也较为简陋，从形态上看产生的时间比后者早①。该书为俄国柯智洛夫探险队于1907年至1908年发掘夏国黑水城遗址（在今甘肃敦煌东）时发现，为山西平阳刊刻的平水版图书。同时出土的《番汉合时掌中珠》刊刻年代标明是西夏乾祐二十一年（1190年），亦即金章宗明昌元年。那么，《刘知远诸宫调》的刊刻要早于金章宗朝，因为它从金国流传到西夏还有一个过程。现存残文一共运用了十四个宫调，每个宫调里串联的曲子大约都是一曲一尾，只有三套例外，即：

① 参见冯沅君《天宝遗事辑本题记》，《古剧说汇》，作家出版社1956年版，第230～296页。

【正宫·应天长缠令】——【甘草子】——【尾】（第一卷）

【中吕调·安公子缠令】——【柳青娘】——【酥枣儿】——【柳青娘】——【尾】（第一卷）

【仙吕调·恋香衾缠令】——【整花冠】——【绣裙儿】——【尾】（第十二卷）

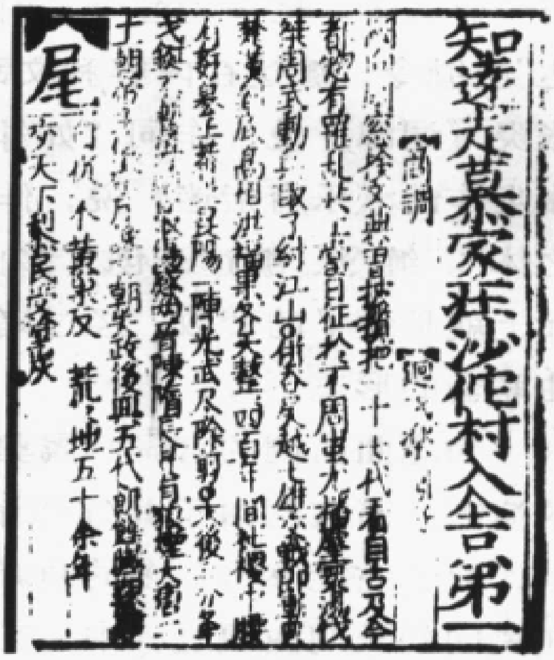


图4　金平水版《刘知远诸宫调》书影

其中，诸宫调受到缠令影响的痕迹十分明显。首先，所有一曲一尾的联套形式，都是在缠令的影响下形成的。旧有诸宫调只是诸多不同宫调曲牌的单曲连用，这一点在南宋戏文《张协状元》开首所引一段诸宫调演唱的形式中可以看出，其中的五支曲牌都不带尾声，甚至都不曾标明所属宫调，显示了诸宫调早期的形态。以后受到缠令的影响，诸宫调采入缠令的尾声，基本废除了单曲联宫的形式。尾声都是三句，所谓“三句尾”，句七字，或增减衬字，其句格基本上没有变化。其次，诸宫调还完整吸收了缠令的音乐形式，上引三个多曲牌组宫联套的例子都是证明。由于缠令本身有着完整而规模较大的音乐结构，它的进入导致诸宫调的体制革命，即每个宫调里的组曲开始朝向多曲牌联合的套数的方向发展，这一点从下面对《西厢记诸宫调》的分析里会看得很清楚，而套数的产生则是北曲杂剧诞生的前提。

《西厢记诸宫调》产生于金章宗时期，作者为董解元[①]。这是一部文人的作品，笔致细腻，文辞优美，其组曲方式也显得更为规范而成熟，很明显是在民间说唱诸宫调风俗大盛的时代文人措手其创作的例子。《董西厢》的套曲组合结构更加向大型发展，虽然一个宫调仅用一曲一尾的现象仍然很多，但缠令曲式结构的容量增加，常有四五个曲牌加一个尾声的缠令出现，甚至出现了【黄钟宫·侍香金童】这样由八个曲牌加一个尾声的长套缠令：



图 5　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《董解元西厢记》插图

【黄钟宫·侍香金童缠令】——【双声叠韵】——【刮地风】——【整金冠令】——【赛儿令】——【柳叶儿】——【神仗儿】——【四门子】——【尾】

另外还出现了一些并非缠令的同宫调多曲牌套数：

① ［元］陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七“杂剧曲名”条：“金章宗时，董解元所编《西厢记》，世代未远，尚罕有人能解之者。”钟嗣成《录鬼簿》：“董解元，大金章宗时人。以其创始，故列诸首。”明初朱权《太和正音谱》卷上“古今群英乐府格式”：“董解元，仕于金，始制北曲。”

【般涉调·沁园春】——【墙头花】——【柘枝令】——【长寿仙】——【急曲子】——【尾声】

【越调·水龙吟】——【看花回】——【雪里梅】——【揭钵子】——【叠字玉台】——【绪煞】

【正宫·梁州令断送】——【应天长】——【赚】——【甘草子】——【脱布衫】——【三台】——【尾】

【仙吕调·六么实催】——【六么遍】——【哈哈令】——【瑞莲儿】——【哈哈令】——【瑞莲儿】——【尾】

【黄钟宫·闲花啄木儿第一】——【整乾坤】——【第二】——【双声叠韵】——【第三】——【刮地风】——【第四】——【柳叶儿】——【第五】——【赛儿令】——【第六】——【神仗儿】——【第七】——【四门子】——【第八】——【尾】

这些套数当然都是在缠令音乐结构的启发下形成的。而最后的【黄钟宫·闲花啄木儿】里也有着大曲音乐结构中【排遍】形式的相同曲调多遍运用的明显痕迹。

从《董西厢》音乐结构中长篇套数的出现,可以推知当时民间传唱的单一宫调套数也已经具备了相当的规模,成为刘祁所说民间俚曲的构成部分。只是因为没有任何当时的民间作品流传下来,而今天看到的文人仿作大约都是金末元初以后的东西了,我们对其具体情形无法了解。但套数这种同宫调内多曲牌联套的音乐结构形式,与南宋形成的唱赚颇为相似,我们可以从唱赚取得一些印证。唱赚与套数一样,是在缠令、缠达的基础上,进一步丰富音乐结构中所包括的曲牌数量,所形成的较为大型而完整的音乐体制。今存作品有宋元人编撰的《事林广记》戊集卷二所收录的南宋《圆社市语·圆里圆》一套,共八曲一尾,其曲牌联套形式为:

【中吕·紫苏丸】——【缕缕金】——【好女儿】——【大夫娘】——【好孩儿】——【赚】——【越恁好】——【鹘打兔】——【尾声】

唱赚繁衍于南宋地域，所唱曲牌均为南曲，除此之外，我们很难指出它与套数的其他不同之处了，而其共同处则是明显的，如前后曲牌一韵到底，平仄通叶，各曲都不分上下片等。看来，由于缠令的影响，在南北两地大约同时形成了同一宫调内多个曲牌联套的音乐体制，在南曰唱赚，在北名套数。入元以后，由于政治文化的影响，北方的套数成为一代文人寄情寓意的文学工具，从而实现了鼎盛，南方的唱赚则在其冲击下消亡了。

四、北杂剧形成

宋金杂剧的表演形态以说为主，以唱为辅，但通过长期的实践，在它们的体制中，陆续吸收了许多的音乐曲调。这些曲调最初都和具体的剧目相连，我们只要看宋人周密《武林旧事》里的“官本杂剧段数”和陶宗仪《南村辍耕录》里的“院本名目”，里面有着众多的“和曲杂剧”与“和曲院本”，就很清楚了。随着北曲套数的发展，杂剧表演自然而然地也把套数演唱吸收到自己的表演体制里来，并逐渐组成为音乐上固定的四宫调套数结构，所谓“四大套”，北杂剧就在这样的历史条件下形成了。

可以推测，当杂剧最初摄入北曲套数作为自己的音乐结构时，其形式大约并不很规范，其运用套数的多寡像诸宫调一样随意性很大，一套到五套甚至更多的可能性都有（但由于表演体制的限制，它的套数不可能像诸宫调那样多，而每一套中的曲调却会比较多）。以后经过实践的筛选，慢慢固定为四大套。著者认为，北杂剧四大套的音乐体制，很可能是文人介入以后形成的规范。至于四大套曲音乐结构的形成当然有它的内在原因，后面还

会作适当的探讨。

第二节 北杂剧形成的时间

由于资料的缺乏，这是一个迄今未有定论的问题，学者们见仁见智，认识歧异，有时观点可以相去甚远。著者仅谈一家看法，将北杂剧的形成时间定于从金章宗到金亡的四十年时间里，而认为这个时期是它的民间阶段，文人阶段则始自金末元初。

一、北曲的形成时间

要推定北杂剧的形成时间，首先就要知道北曲的形成时间。北曲的成形，大约可以早到金朝前中期。距靖康之变（1126 年）四十余年的南宋乾道六年（1170 年）范成大出使金国，在真定（今河北正定县一带）看到的都是带有异域风格的歌舞，因而感叹“虏乐悉变中华”①。金国地界里盛行的民间俚曲，其音乐旋律很多采用这些所谓“虏乐”，因而与宋朝音乐的距离越拉越大，北曲就在这个过程中奠基了。

金代诸宫调的极盛时期是中叶的章宗时期（1189～1208 年）。此前有平水版的《刘知远诸宫调》，刊刻于金国地界里的山西平阳，而流传到西域的夏国。金章宗时产生了董解元《西厢记诸宫调》这样划时代的宏伟巨制，而《董西厢》卷上【般涉调·柘枝令】里又提到另外八种诸宫调名目：《崔韬逢智虎》、《郑子遇妖狐》、《井底引银瓶》、《双女夺夫》、《离魂倩女》、《谒浆崔护》、《双渐豫章城》、《柳毅传书》，这些都是当时民间流行的剧目。仅这十种诸宫调名目的涌现，也可以说明问题了，我们同时还有其他材料证实金章宗时民间曲调创作的兴盛，那就是，女真宗室贵

① ［宋］范成大《范石湖诗集》卷十二《真定舞》诗序。

胄里也有人参与染指。《金史·永中传》、《金史·孙即康传》都提到，金世宗之子镐王完颜永中于章宗明昌年间（1190～1195年）判平阳府事时，其第二子神徒门因“所撰词曲有不逊语”而获罪。神徒门所撰词曲，应该就是运用的当时民间流行曲调。

金章宗时期在北曲的形成史上确实是一个不容忽视的重要阶段，曾经留下了众多的词曲作品。其中有不少流传到明初，因而藩王朱权在他的《太和正音谱》里“析定乐府一十五家”，其中特别标有“承安体”一家，“承安”就是金章宗年号，说明他认为金章宗朝的曲调创作在北曲内自成一家，而对其风格的评论则是：“华观伟丽，过于泆乐。”这恰恰是金章宗时“典章文物粲然”[1]而“极意声色之娱”[2]时代风习的写照。我们从《董西厢》的文词风格，大约还猜测得出朱权评论的依据。明初皇室曾经得到大批前代的词曲本子，分发给诸王[3]，朱权应该是有所见而发，可惜我们已经见不到了。那么，说北曲形成于金章宗时期是有一定根据的。

但是，当时的词曲作品在格式上与后来的北曲还是有着一定的区别。例如《刘知远》、《西厢记》两种诸宫调里的曲牌都采取宋词的多片形式，大多都有两叠、三叠，甚至四叠，而北曲的曲牌是没有叠的，如果需要重复一遍，则用一个【么篇】。我们只要看元人王伯良所写的《天宝遗事诸宫调》的形式与元人散套和杂剧接近，不用叠而用【么篇】，就清楚了。还有，两种诸宫调里各套的尾声仅仅限于“三句尾”一种形式，而今天见到最早的北曲套数里已经出现了尾声的多种形式和各类变形，“三句尾”的尾声反而较少使用了，这是歌唱技巧有了发展变化的产物，金末燕南芝庵《唱论》称之为“歌声变件”，举例说：“尾声有赚

① 《金史·章宗纪》。

② [金]刘祁《大金国志》卷二十一。

③ [明]李开先《李中麓闲居集·张小山小令后序》曰：“亲王之国，必以词曲千七百本赐之。”

煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、拐子煞、三煞、七煞。”它反映了民间歌唱的进步情况。因此，正式的北曲形式应该出现于《董西厢》之后。

今天见到文人所写的标准的北曲小令和套数，最早只能追溯到由金入元一些人，如元好问、杨果、商衜、杜善夫、王修甫等人的作品，他们现存作品的写作时间究竟是在金还是在元也不清楚，但说大约在金元之交的几十年中是比较可信的，例如杨果有一个【仙吕·赏花时】散套就写于蒙古窝阔台十一年（1239 年）左右。杨果于金正大元年（1224 年）登进士第，出任偃师令，金亡隐居。蒙古窝阔台元年（1229 年）杨奂征河南课税，起杨果为经历，以后历仕至参知政事，至元六年（1269 年）出为怀孟府总管，以老致政，卒于家，年七十五[①]。其【仙吕·赏花时】散套里有句：“客况凄凄又一春，十载区区已四旬。犹自在红尘，愁眉镇锁，白发又添新。”[②] 由内容可以知道，杨果四十岁时写作此曲，其时他已经仕元十年，以“客况”、“红尘”作喻。由 1229 年后推十年，应该是 1239 年。杨果能够随手用散套来抒发感情，说明这种形式当时正值流行。那么，民间开始传唱散套的时间一定在此之前的一个阶段，因为从散套兴起到流行，到文人注目并运用其体例进行写作，需要一个过程。

杜善夫的例子也证实了这一点。杜善夫名仁杰，先字善夫，后改仲梁。他曾于金正大中（约 1228 年前后）与麻革、张澄仲一道隐居河南内乡山中，以诗篇唱和，名重一时，金亡不仕。麻革《贻溪集·送杜仲梁东游》诗题注曰：“仲梁，先称善夫。”[③] 可知“善夫”是杜仁杰前期所用的字。今见《太平乐府》、《太和

---

① 参见《金史·杨果传》。

② 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 9 页。

③ 《元诗选》三集卷一所收［金］麻革《贻溪集》，四库全书本。

正音谱》、《词林摘艳》、《北词广正谱》所收其小令散套，都题作杜善夫撰，说明这些作品大约都作于其前期，那么，它们应该是金末元初的作品。

再从金末芝庵《唱论》里的迹象看。《唱论》论散曲说："成文章名乐府，有尾声名套数……套数当有乐府气味，乐府不可似套数。"这段话有点颠来倒去，到底乐府与套数各是什么体裁？彼此间又是什么关系呢？我们引入元人周德清的解释，就看得明白了。《中原音韵》说："凡作乐府，古人云：有文章者谓之乐府。如无文饰者谓之俚歌，不可与乐府共论也。"原来，区别只在于雅俗之分，两者在实质上并没有不同。因此芝庵的意思是：散曲写得有文采可称作乐府，无文采则是套数。这是当时文人的通用观念，例如金董解元《西厢记》诸宫调开场曲【太平赚】里说自己的作品："比前贤乐府不中听，在诸宫调里却着数。"那么，我们由此可知，在芝庵的时代，已经有被他称作"乐府"的文人套数出现了。民间传唱套数更在其前。事实上我们知道套数渊源于北宋的缠令形式，它在民间有一个长期传唱和演变的历史，我们这里指的只是转化为典型北曲形式的套数。

综括上述，我们大体可以将散套的形成时间定于金代后期，即从金章宗开始的四十年时间内。前引金末刘祁关于民间俚曲盛行的说法，也正好为这个认识提供了支持。那么，如果说北曲杂剧的形成与散套大体同步——两者一定是紧密相连的，它应该也是在金代的后期。

二、文人介入杂剧创作的时间

首先我们从北曲杂剧前期作家的活动时期来看。元人朱经《青楼集·序》曰："我皇元初并海宇，而金之遗民，若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景。庸俗易之，用世者嗤之，三君之心，固难识也。"朱经既然把杜善夫、

白朴、关汉卿都称作“金之遗民”，他们三人应当都是由金入元人。杜善夫与白朴的活动时间比较清楚。杜的活动时间见前，金末已经成为著名诗人。白朴比杜小，生于金正大三年（1226年），金亡那年八岁。杜善夫与白朴入元以后都未出仕。但称杜善夫为“金之遗民”是合适的，白朴在金朝仅只是一个幼童，也被与杜氏并称，猜想朱经立论的根据大约就是入元不仕。同样的标准也被用于关汉卿，可见他也是由金入元人，大约与杜、白前后同时。史家还注意到一条资料，即元人杨维祯《宫词》说：“开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在，伊尹扶汤进剧编。”① 其中明确说到关汉卿为“大金优谏”，是由金入元人。杨维祯是元代后期著名文士与散曲作家，对于关汉卿的创作十分熟悉，曾经评论其风格②，因而他对于关汉卿生平的介绍应该有重要参考价值，关汉卿的由金入元可信。关汉卿的散曲里有【大德歌】若干，通常认为“大德”即为元代年号大德（1297～1307年），如果关汉卿活到了大德年间，其时距金亡已经六十余年，即使关享长寿，在金代也不过是一个少年，比白朴大不了多少。这些材料更支持了上面的推论，关汉卿的年岁约在杜善夫与白朴之间。

根据今天的材料，关汉卿为最早从事北曲杂剧创作的作家之一，例如元明之间人贾仲明《书〈录鬼簿〉后》称《录鬼簿》一书“载其前辈玉京书会燕赵才人……自金解元董先生，并元初关汉卿已斋叟以下，前后凡百五十一人”，明人朱权《太和正音谱》说关汉卿“初为杂剧之始，故卓以前列”。他的创作最早只能开始于金末元初，那么，文人的介入北曲杂剧创作当在此时。

当然，早期杂剧作家中或许也有年岁更早些的，例如石君

---

① ［元］杨维祯《铁崖先生古乐府》卷十四。

② 参见［元］杨维祯《东维子集》卷十一《周月湖今乐府序》。

宝，据王恽《秋涧集》卷六十《洪岳老人石盏公墓碣铭》，他与元代著名文人王恽之父友善，王因此于他身后为之作墓志。根据碑铭，石君宝生于金章宗明昌三年（1192 年），卒于元世祖至元十三年（1276 年），金亡时他四十三岁①。如说这个石君宝就是杂剧作家石君宝，那么，他的成长时期恰好与北曲形成期重合。我们不知道他是什么时候开始杂剧创作的，即使是二十余岁，也已经接近金末了。

其次从元人有关论述的概念前提看。今天见到的元人论述，大约都把北曲杂剧的兴起时间定于金元之交。最早如胡祗遹《赠宋氏序》曰："乐音与政通，而伎剧亦随时尚而变。近代教坊院本之外，再变而为杂剧。"② 胡祗遹（1227～1293 年）金亡时七岁，他所说的"近代"，大约指的就是金末元初，因为这恰好可以体现他所说的戏剧随政治时尚而变的论点。元代后期如夏庭芝《青楼集·志》说："金则院本、杂剧合而为一，至我朝乃分院本、杂剧而为二。"陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五"院本名目"条说："院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。"将三家说法综合起来看，大约北曲杂剧从金代杂剧里独立出来，形成与院本的正式分家是金元之交的事。

再从文人涉猎散套创作的情况看。金元之际的散曲作家留下的散套，有许多其间串组的曲牌量都不大，常见两三曲加一尾声的例子，它们远不能与北曲杂剧长篇大套的音乐体制相比。这是否能够反证当时文人的北曲杂剧创作也刚刚开始？让我们看下述例子：

阚志学：

【仙吕·赏花时】——【尾声】

① 参见孙楷第《元曲家考略》，上海古籍出版社 1981 年版，第 12～14 页。
② ［元］胡祗遹《紫山大全集》卷十一，四库全书本。

杨　果：

【仙吕·赏花时】——【胜葫芦】——【赚尾】

【仙吕·赏花时】——【么】——【煞尾】

【仙吕·赏花时】——【么】——【赚煞尾】

【仙吕·翠裙腰】——【金盏儿】——【绿窗愁】——【赚尾】

商　衟：

【南吕·一枝花】——【梁州第七】——【赚煞】

【南吕·梁州第七】——【么】——【赚煞】

【双调·夜行船】——【么】——【风入松】——【阿那忽】——【尾声】

【双调·风入松】——【乔牌儿】——【新水令】——【搅筝琶】——【离亭燕煞】

从这些短小的篇什里，可以看出文人对于套数的驾驭尚处于初级阶段。当然，商衟还有一两篇较长的套数，这表明了他对于曲调掌握力的非凡，商衟还改编了《双渐苏卿》诸宫调，在后世享有盛誉[1]，证实了这一点。但普通文人达不到其熟练程度。那么，他们对于北曲杂剧四大套的长篇联套体制的驾驭更有一定的难度。当然写作散曲与杂剧的情形不大一样，前者完全是抒情写志的创作，后者却可能仅仅是对于民间演出台本的加工与提高，二者的难易程度是不同的。但即使是依据演出本进行改编，也仍然需要相应的音乐知识、技巧与经验，因此它不可能比创作散套的时间早到哪里去。

由此可以得出结论：文人介入北曲杂剧创作的时间，大约在金元之际或稍早一点，但不可能早很多。

① ［元］杨朝英《太平乐府》卷九杨立斋【哨遍】注："张五牛、商正叔编《双渐小卿》。"张五牛为南宋早期人，绍兴间曾在临安开创"赚曲"的演唱方法（见《都城纪胜》"瓦舍众伎"、《梦粱录》卷二十"妓乐"），他与商衟的年代相去很远，只能理解为张五牛创作了《双渐小卿》诸宫调，而商衟对之进行了改编。

三、北杂剧在民间的兴起

根据上面的论述，北曲形成的时间被定在金章宗时期，这是北杂剧民间阶段开始的上限；而文人介入北杂剧创作的时间被定在金末元初，这是北杂剧民间阶段的下限。那么，二者之间的空间，就应该是北杂剧在民间兴起的时间，即金章宗至金末的四十年时间里。

这种观点的形成基于以下认识原则：一、由北杂剧所需要的音乐条件来看，它只能在北曲散套和诸宫调的曲牌联套积累了一定的经验，连缀在一个套数中的曲牌数目也增加到一定的量之后，才可能实现。二、由北杂剧的剧场性来看，它只能在普通戏班艺人可以随口歌唱足够数量北曲曲牌的情况下，才具有可操作性，否则就没有实践基础。因此北杂剧的出现不能早于北曲的形成。而文人不可能凭空创造出一种舞台戏剧形式，他们只能顺势驾驭它，因此北杂剧的产生一定早于文人创作。

北杂剧最初在民间兴起的情况，史料无证，但我们可以根据一些迹象，作如下理解：随着散套和诸宫调的兴盛，当时的民间杂剧表演里开始大量吸收曲调歌唱的因素并向以歌唱为主转化。这一点在金末芝庵《唱论》里有所透露。《唱论》说："凡歌之所：桃花扇、竹叶樽、柳枝词、桃叶怨、尧民鼓腹、壮士击节、牛僮马仆、闾阎女子、天涯游客、洞里仙人、闺中怨女、江边商妇、场上少年、阛阓优伶、华屋兰堂、衣冠文会、小楼狭阁、月馆风亭、雨窗屋雪、柳外花前。"其中所说的"场上少年"和"阛阓优伶"，指的就是杂剧表演，那么，当时的杂剧演出已经与歌唱结下了不解之缘。再根据金代杂剧的出土文物看，这种转化早在大定、承安年间（1161～1196年）就已经开始①，但那时大概还处于杂剧的吸收歌唱阶段，正式向北杂剧的演唱套曲转变可

① 参见廖奔《金世宗、章宗时期河东杂剧的兴起》，《中华戏曲》第3辑，1985年。

能要晚于承安以后。

根据宋代杂剧吸收歌唱成分的情况，还可以推测，金代杂剧开始时的演唱形式也并不规范，仅仅如南宋杂剧《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》那样，把其他种类的音乐体制吸收进来加以运用而已。将这些音乐体制变成自己的有机成分，实现杂剧表演音乐结构与舞台结构的最终统一，即形成四大套音乐体制与起、承、转、合舞台表演节奏的完整结合，这其间经过了一个调适与融合的过程。而文人的介入杂剧创作，又在民间杂剧演出形成一定规范以后。这样，从金章宗开始到金代灭亡的几十年时间就成为必要的酝酿时期。到关汉卿、白朴等文人投入杂剧创作并产生了决定性影响后，北杂剧才走向定型。



图6　明崇祯六年（1633年）刊《古今名剧合选·酹江集·梧桐雨》插图

一些学者从现存的北杂剧作品里寻找内证，发现其中许多都带有金代风俗和典章制度的痕迹，因而认为有相当一部分作品产生于金代，今天知道的北杂剧作家也有一批人应该是金代作家①。这种论证方法带有一定的科学性。但上面涉及的众多史料为我们提供的信息是：金末即使有文人杂剧创作，也不可能很多。那么，如何解释这种作品现象呢？其实，只要我们考虑到杂剧在进入

① 参见戴不凡《王实甫年代新探》、《现存金人杂剧试订》，《戴不凡戏曲论文集》第62～109页。

文人视域之前，曾经有过一个民间阶段，问题就迎刃而解了。即，凡是带有明显金代痕迹的杂剧作品，都有可能首先由民间创作出来，并曾经在舞台上传演。后来文人的写定本只不过是在民间本基础上的加工，这样，自然会遗留诸多原本的痕迹。①

第三节 前后期发展

一、勃兴期（1234～1279年）

蒙古于1234年灭金，据有了北部中国，以后逐渐接受汉族地区以儒学为核心的封建制度和文化，统治秩序渐趋稳定。1236年在燕京和平阳这两个有着较深厚文化传统的地区分别设立编修所和经籍所来保存文化典籍②，又于次年举行了元朝前八十年间惟此一次的开科考试③。经过二十年的恢复，到中统、至元间（1260～1264年）出现了经济文化的复苏。《元史·食货志》说："世称元治以至元、大德为首。"说明了这个事实。至元年间，山西平阳地区纷纷开始翻修或创建庙宇和戏台，例如平阳府城内景行里就于至元十二年（1275年）新修岱岳庙和建造"乐亭"④，也证实了这个事实。文人则开始讴歌升平，例如胡祗遹咏诸宫调诗曰："唱到至元供奉曲，篆烟风细蔼春和。""留著才情风调曲，缓歌中统至元年。"咏迓鼓诗曰："至元二载万年春。"⑤从胡氏的歌咏对象来看，当时诸宫调、迓鼓一类与戏曲有密切血缘关系

① 此观点为徐朔方先生首先提出，见作者《论汤显祖及其他》（上海古籍出版社1983年版）前言，以及《金元杂剧的再认识》（《中华文史论丛》第46辑，1990年）一文。

② 参见《元史·太宗本纪》。

③ 参见《元史·选举志》。

④ ［元］王恽《平阳路景行里新修岱岳行祠记》，《秋涧集》卷三十七，四部丛刊本。

⑤ ［元］胡祗遹《诸宫调》二首，《迓鼓》二首之二，《紫山大全集》卷七。

的说唱杂戏已经十分兴盛。

北杂剧就在这种社会基础上兴起，并于至元年间达到了大盛。由于金代后期戏曲活动的盛行和传播，又由于战争造成戏曲艺人的流亡，因此当杂剧又在中国北方复兴时，已经成为遍布中原之势。当时正是钟嗣成《录鬼簿》里所载元代前期作家活跃的时期，巨匠横行，名著叠出，民间的演出也极其盛行，因此如果我们借用王国维的方法来统计钟嗣成《录鬼簿》所收北杂剧一期作家（即上卷所收录作家）的籍里，并大体按照地理方位排列连接，就可以看出，北杂剧作家的分布已经遍满黄河以北中书省所统辖的三个地理区域，即山西（九人）、河北（三十一人——包括彰德，今河南省安阳市）、山东（八人），又发展到黄河以南地区（五人）。其中大都、真定、东平、平阳[①] 作家较为集中，而这几个地区也是北杂剧的兴盛之地，有史籍可寻，另外河南的开封、洛阳也是杂剧盛演之区，下面分别叙述。

（一）大都（今北京）

燕京于 13 世纪 20 年代毁于战火，到 40 年代开始逐渐恢复，所以编修所得以成立。元世祖忽必烈于 1261 年下诏修复旧城，1264 年正式迁都于此，1267 年又在旧城东北建筑新城。从此，大都成为当时东方第一座大城市。大都戏曲文化在迁都前已经兴起，例如有记载说，中统初（1260 年左右），杂剧作家关汉卿的好友王和卿已经在燕京开始了他的散曲创作[②]，大概就在同时杂剧创作也已经出现。中统二年（1261 年），朝廷设立宴乐机构教坊司[③] 掌管宫廷演剧，意大利人马可·波罗（Marco Polo，约 1254～1324 年）于 70 年代到达大都后，曾看到宫廷团拜“席散后，

---

① 这里指元中书省晋宁路平阳府，与书中他处所说“平阳地区”概念范围不同。

② 参见［元］陶宗仪《南村辍耕录》卷二十三“噪”条。

③ 参见《元史·百官志》。

有音乐家和梨园子弟演剧以娱众宾"①。至元二十二年（1285年），元政府又"徙江南乐工八百家于京师"②，更增添了大都的艺人队伍。

（二）真定（今河北省正定县）

元人葛罗禄乃贤《河朔访古记》卷上曰："真定路之南门曰阳和……左右挟二瓦市，优肆娼门，酒炉茶灶，豪商大贾并集于此。大抵真定极为繁丽者，盖国朝与宋约同灭金，蔡城既破，遂以土地归宋，人民则国朝尽迁于此，故汴梁、郑州之人多居真定，于是有故都之遗风焉。"真定之繁华是由于汴梁（今河南开封）、郑州等地的中原之民的迁人，中原一带原为宋金杂剧盛行之地，其民久有戏剧传统。蒙古与南宋联合攻金，1234年金哀宗在蔡州（今河南汝南县）因城破自缢，金亡。蒙古按约定，将黄河以南地归还宋朝，而把中原一带的人民都驱赶到黄河之北。因真定是河北重镇，汴梁、郑州住户大多迁居此地，促成了这座城市的繁华。元杂剧创作在此兴盛，有其历史文化原因。

（三）东平（今山东省东平县）

因为孔子故里曲阜所属的缘故，东平一向为封建文化的朝圣处，也历来是弦歌地、礼乐邦。"金亡，士人多流寓东平……故东平一时人材多于他镇。"③ 元太宗十年（1238年）又"降旨，令各处管民官，如有亡金知礼乐旧人，可并其家属徙赴东平，令元措领之，于本路税课所给其食"④。东平儒户、乐工大集，为文化的繁荣奠定了基础。元宫廷太常乐人最初的主要来源就是东

① ［意］马可·波罗《东方见闻录》，转引自《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1980年版，上册第99页。

② 《元史·世祖本纪》。

③ 《续资治通鉴》宋纪·理宗嘉熙元年。

④ 《元史·礼乐志》。

平①。杂剧作者、艺人在东平的集中产生也是渊源有自。

（四）平阳（今山西省临汾市）

“平阳当河汾间，为巨镇”②，其文化活动承袭金朝而来，人民一喜冶游，二好祀神。元人王恽《醉歌行》描写了至元年间平湖三月燕游盛况：“湖光照眼明罗绮，碧潋璠翻歌扇底”，“都人亦喜岁华新，四面纵观空巷里”③。王恽《平阳府临汾县重修后土庙碑》则称平阳“风俗率勤俭，尽地利，优思深远，有陶唐之遗风焉，用是富庶。而事神报本之礼尤恪，岁时单出，惟恐居后，岂终岁之劳一日蜡者之意？”④逢及迎神赛社，则“霹雳弦声斗高下，笑喧哗”⑤，用戏舞来乐神。因而，北杂剧就在金杂剧的基础上又重新繁衍起来，至元年间戏曲文物遗存的众多说明了这个问题，元人郭嗣兴《咏临晋》诗中所描写的那种“使令稀婢仆，歌舞盛优娼”⑥的现象，则可作为这一带地区戏曲极其繁盛的印证。

（五）开封与洛阳

元代南戏《宦门子弟错立身》里描述了一个杂剧班子的活动地域，先是从东平府到河南府（洛阳）作场，被当地官僚驱赶，又沿途演出回到东平。元代有两个前期杂剧作家写有同名杂剧，为李直夫和赵文殷，有迹象表明，南戏系由杂剧改编而来⑦。那么，这个故事的背景是元代前期在洛阳一带盛行着杂剧演出。早

---

① 《元史·礼乐志》。

② ［元］王恽《平阳府临汾县新庙记》，《秋涧集》卷三十七。

③ ［元］王恽《秋涧集》卷七。

④ ［元］王恽《秋涧集》卷五十三。

⑤ ［元］王恽小令［越调·平湖乐］《尧庙秋社》，《秋涧集》卷七十七“秋涧乐府”四。

⑥ 雍正《山西通志》、乾隆《蒲州府志》均引。

⑦ 参见廖奔《南戏〈宦门子弟错立身〉源出北杂剧推考》，《文学遗产》1987年第2期。

期杂剧大家关汉卿也与开封、洛阳有着不解之缘。其《不伏老》散套【南吕·一枝花】有句："我玩的是梁园月，饮的是东京酒。赏的是洛阳花，攀的是章台柳。"[①] 东京即开封。说明他曾一再在这一带徜徉，原因当然是这里的杂剧兴盛。

徐朔方先生统计了《元曲选》与《元曲选》续编中一百六十二种杂剧的地点背景，其中为中原开封、郑州、洛阳等地的六十八种，占 42% 的比例[②]。虽说故事背景不能代表杂剧创作与演出地点，但如此大的比例数确实也能够提供旁证，即：这些地方是杂剧盛行区。

至元年间杂剧在北方各地的普遍兴盛，使中国戏曲第一次流布到如此广阔的地域和拥有如此众多的观众，而各地区不同的风俗、气质、语音、曲调差异，又影响到北杂剧演唱风格的形成。这是从散曲角度讲的，杂剧则有"冀州调"、"中州调"之分[③]。

二、扩布期（1279～1324年）

1279 年元兵人临安、灭南宋，元朝统一了中原。战争止息，社会平定，人民开始安居，经过一二十年的休养生息，在元成宗即位后的元贞、大德年间（1295～1307 年），北杂剧创作和演出都达到了其历史上的极盛。明人贾仲明为《录鬼簿》所补吊词反复歌咏了这个时期的北杂剧兴盛面貌，如说"一时人物出元贞"，"乐府词章性，传奇么末情，考兴在大德、元贞"，他甚至说："元贞、大德秀华夷，至大、皇庆锦社稷，延祐、至治承平世，养人才，编传奇，一时气候云集。"将北杂剧创作的盛期一直向后拉到了元英宗至治年间（1321～1323 年）。有人怀疑贾仲明说

① 《全元散曲》，中华书局 1991 年，上册第 173 页。
② 徐朔方《金元杂剧的再认识》，《中华文史论丛》第 46 辑，1990 年。
③ 参见［明］魏良辅《南词引正》。

的话没有根据，认为此期的北杂剧已经在“勉强维持”[①]，这种说法本身却是没有根据的。我们可以从史籍和文物中找到这一时期北杂剧处于巅峰时期的许多证据。

首先，从钟嗣成《录鬼簿》的载述推论，这一阶段的杂剧作家云集，创作繁兴。《录鬼簿》卷上所载杂剧作家，钟嗣成所谓“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”，一般到大德年间仍然在世。例如关汉卿，一般推断他活到了大德年间[②]。例如白朴，大德十年（1306年）作有【水龙吟】词，自作小注“丙午秋到维扬”云云[③]，以后行年无考。例如马致远，至治年间还作有散套【中吕·粉蝶儿】，其中有句：“至治华夷，正堂堂大元朝世。”[④] 可见关汉卿、白朴、马致远一辈人都活到了大德甚至至治年间，他们的创作也维持到此时。而“前辈已死名公才人”中又有晚于关汉卿一辈的作家，如费唐臣。费唐臣是费君祥之子，《录鬼簿》费君祥小注说他是“大都人，唐臣父。与汉卿交”。既然费君祥与关汉卿有交往，他们应该是同辈，那么费唐臣就晚关汉卿一辈，这一辈人的创作期会更长一些。《录鬼簿》卷下所载作家，许多在大德年间也已经开始了创作。例如钟嗣成本人，一般推测他生于1275年至1281年左右[⑤]，那么大德年间他已经二三十岁，可以开始杂剧创作了。而卷下作家，除了与钟嗣成年纪相仿的以外，还有许多长他一辈的，例如“方今已亡名公才人，余相知者”项下，有宫天挺，钟嗣成说：“先君与之莫逆交，故余常得侍坐。”有金仁杰，钟嗣成说：“余自幼时，闻公之名。”

---

① 参见董每戡《说剧·说元剧黄金时代》，人民文学出版社1983年版，第252页。

② 关汉卿有【大德歌】散曲，其中有句：“吹一个，弹一个，唱新行大德歌。”

③ 《全金元词》，中华书局1979年版，下册第629页。

④ ［清］李玉《北词广正谱》所收马致远散套，青莲书屋本。

⑤ 参见李春祥《钟嗣成生卒年辨析》一文所引各家说法，《河南大学学报》1984年第5期。

有曾瑞，钟嗣成说："余尝接音容，获承言话，勉励之语，润益良多。"如鲍天祐，钟嗣成说："余与之谈论节要，至今得其良法。"这些人，都是钟嗣成自认晚辈而屈尊的。至于和钟嗣成同辈相交的，甚至为之同窗的，遍数历历，这里不再举例。因而，元贞、大德年间是北杂剧前期和后期作家同时创作的时期，自然应该是北杂剧的"黄金时代"。

其次，判断北杂剧繁荣的标准，不能仅仅依据创作情况，由于北杂剧舞台艺术的特点，还必须结合民间的演出活动。近年以来，戏曲文物的普查和发掘工作取得很大的进展，为研究北杂剧的活动情况提供了很多实物证据。山西省晋南地区，元代属平阳路，是元杂剧的发源与兴盛地区之一，保存了成批的元代戏曲文物，其产生时间从元世祖中统元年（1260年）开始，经大德、皇庆、延祐、至治、泰定，一直绵延不绝①，这是民间杂剧演出一直保持强健势头的证明。民间的杂剧戏班演出，可以与创作直接挂钩②，但更多的情况是上演流传剧目。一个演员有时能够记住许多剧目③，这样，即使在北杂剧前期作家退出创作以后，他们的作品仍然能够在舞台上长期盛演不衰。元明无名氏杂剧《蓝采和》中末泥许坚唱道："俺将这古本相传。""古本"就指流传作品。许坚会演的作品有"于祐之金水题红怨"、"张忠泽玉女琵琶怨"、"老令公刀对刀"、"小尉迟鞭对鞭"、"三王定政临虎殿"、"诗酒丽春园"、"雪拥蓝关马不前"等。又如元代南戏作品《宦门子弟错立身》第五出杂剧艺人王金榜会唱的"传奇"有二十九种，其中就有杂剧前期作家关汉卿、白朴、马致远等人的作品，第十二出完颜寿马也自称会演九种杂剧。

---

① 参见廖奔《从平阳戏曲文物遗存看元杂剧发展的时空序列》，《中华戏曲》第5辑，1988年。

② 例如元明佚名杂剧《蓝采和》第二折说要向"书会恩官求些好本令"。

③ 参见［元］夏庭芝《青楼集》。

事实上，随着元朝的统一大江南北，北杂剧的演出范围有了一个大的扩张，从中原扩张到了江南的广大地区。这样，除了在北方原有根基地的演出仍然繁盛以外，南方也成为北杂剧活动的频繁地，这种现状进一步刺激了创作的兴盛。同时，由于南方文人的加入，创作队伍也有了扩大。这些因素加在一起，就使元朝统一后的元贞、大德成为北杂剧最为兴盛时期，其蓬勃的势头一直横贯了至大、延祐、至治。

北杂剧在这一时期的向南方扩张，最主要是通过当时的南北动脉网络——京杭大运河的渠道，而运河南端的江浙地区及其中心城市，特别是南宋行都杭州，则成为北杂剧在南方的集中繁盛区域，杭州成为能够与北方的大都相比并的杂剧都市，涌现出了成批的杂剧作家。事实上，元代后期多数杂剧作家都集中在杭州及其周围一带城市里。如果我们统计一下钟嗣成《录鬼簿》所收录的中后期作家（即下卷所收作家），其中出自北方的已经很少，多数都是南方人，或者是南方的北方移民。

这里，我们看到了一个有趣的现象，即元朝统一后，北方的许多杂剧作家迁移到南方的江浙一带居住。例如钟嗣成《录鬼簿》说曾瑞："瑞字瑞卿，大兴人。自北来南，喜江浙人才之多，羡钱塘景物之盛，因而家焉。"一些在北方成名的著名杂剧作家，晚年都到南方游历，如关汉卿、马致远、白朴等皆是。而另一些籍贯为北方的作家则迁到南方定居，如宫天挺、郑光祖、乔吉、秦简夫、钟嗣成等。元人夏庭芝《青楼集》里载录的许多北方著名女艺人，也从北方迁移到南方。联系到《录鬼簿》下卷所记杂剧作家大多出自南方，说明元朝统一以后，南宋旧地的文化凝聚发挥了巨大的吸附作用，它颠倒了在政治上北强南弱的格局，致使北曲杂剧的创作中心向南方转移。当时的一些社会材料部分说明了这种南北文化的对比趋势。元人郑所南《心史·大义略叙》说："（蒙古人）视江南如在天上，宜乎谋居江南之人，贸贸然而

来。”元人周密《癸辛杂识续集》卷上说：“今回回皆以中原为家，江南尤多。”元朝统治族的蒙古、回回当然主要是为南方的物质诱惑而动，而生长于金、元地界的汉族士人则长期对于作为典章文物之邦的南方有着朝圣一般的文化向往，因此一旦有了条件，自然就会趋之若鹜。这大约可以解释为何元朝统一后，杂剧作家的产地移向南方的原因。

三、衰落期（1324年～明代）

泰定（1324～1328年）以后，北曲杂剧的创作走上衰落之路，杂剧演出的声势与规模也逐渐消减。这主要是由社会条件的转换牵连而起的改变。

从创作队伍来看，此时最有创作力的第一批杂剧作者（其中很多可称之为金朝移民），已经带着他们的愤懑思绪故去，宋朝的覆亡日久，也使汉人心理上的历史和文化情结逐渐冷冻，社会不平之气的消减直接影响到杂剧创作力的减弱。元朝于1313年恢复科举，普通文人的视线被普遍吸引过去。仕途之路的开通导致士风转变，杂剧创作由文人的安身立命之地转为卑贱之业，由是“儒者每薄之”①，一些作者写了杂剧也不敢声张，例如钟嗣成创作的杂剧就“皆在他处按行，故近者不知”②。文人像关汉卿那样躬身排场的现象日益减少，即便有一些人仍然注目于杂剧创作，也已经不像前期作家那样老于词场，仅只是模仿前人，照谱填词，所写多为案头之曲，难于演出。元人虞集《叶宋英自度曲谱序》批评这种现象曰：“近世士大夫号称能乐府者，皆依约旧谱，仿其平仄，缀辑成章，徒谐里耳则可。乃若文章之高者又

---

① 周德清《中原音韵》，罗宗信序。
② ［明］贾仲明《录鬼簿序编》。

皆率意为之，不可叶诸律不顾也。”① 这样，北曲杂剧的创作队伍分化了，创作质量降低了，创作力也衰竭了。

从演出情况来看，虽然在北方广大地区，北曲杂剧的活动仍然一直在民间延续，在南方江浙一带却遭到南曲戏文的有力冲击。最初北曲杂剧随着北方政治力量南下，在南方占据了统治地位，把当时尚十分俚俗的南曲戏文排挤到角落里去。但北曲杂剧在南方的生存毕竟受到极大的方言限制，失去了地利。于是，当政治原因消失后，南曲戏文的力量就显现出来，造成北曲杂剧在南方的被动。徐渭《南词叙录》说：“顺帝朝，忽又亲南而疏北。”顺帝（1333～1368 年）是元朝最后一个皇帝，这时北曲杂剧已经失去了在南方的立足根基，不得不向北方收缩。再往后，社会内乱爆发，元朝统治进人风雨飘摇阶段。从至正元年（1341 年）开始，各地民众起义此起彼伏，北曲杂剧活动的主要地区——黄河南北成为主战场，到处战祸连绵，北曲杂剧所赖以生存的社会环境被彻底摧毁了。

明朝建立后，尽管各地民间，特别是遭受战火洗劫较少的山西平阳地区还有北曲杂剧长期活动，但已经逐渐与迎神赛社的民俗活动相融合，它作为一代艺术式样并形成一代之盛的面貌已经不复存在了。一些由元入明的杂剧作家虽然还在继续他们的创作，通常都成为为贵族服务的文人，如王子一、刘东升、谷子敬、汤舜民、杨景言之类，他们的作品大多无病呻吟，缺少内蕴，属于杂剧末流。北曲杂剧的生命力走向了衰竭。

① ［元］虞集《道园学古录》卷三十二。

第三章 北杂剧体制

北杂剧的体制较宋代南戏发展得更为成熟，形成一套严格的格律制度，具有自己鲜明的特色。元代北杂剧能够实现一代之盛，与它具备了完善的体制是分不开的。而北杂剧体制最为突出的特点，表现在它的音乐结构上。

第一节 音乐结构

与直接从宋人词调和当地民间小曲中升华为戏文唱腔的南曲不同，北曲经历了一个从民间套数长期传唱到为杂剧唱腔所利用的过程。北曲来源最初是北宋都城汴京以及中原一带的各种小唱、说唱曲调，后来吸收了女真、蒙古等北方民族的曲调和乐器，渐渐演变而成。在诸多演唱艺术种类中，北曲杂剧主要受到两种曲牌联套音乐体制的影响，即套数和诸宫调，这些套曲联唱在民间长期演唱过程中逐渐形成了音乐体制方面的固定格律，因此当北曲杂剧一旦把它们吸收为自己的音乐主体，便形成与南曲戏文迥异的一套严格曲律规定，从曲牌联套到韵脚平仄，都有固定的要求。这使得晚出的北曲比早出的南曲在音乐体制上更加成熟而文人化。其音乐的调式特点则是七声音阶，比南曲多出变宫、变徵两个音阶。

一、四大套的音乐体制

北曲杂剧音乐结构一个最明显的特征就是四大套的音乐体制，这与南曲戏文音乐的多套数随意组合不同。

四大套即四个宫调里的曲牌联套，其体例可以看作是四个独立套数的组合，或者诸宫调的截片。究竟哪个方向的因素起了主导作用，已经无法明了，但诸宫调的随意调遣诸多宫调以组织长篇音乐结构的经验，无疑对北曲杂剧四个宫调套曲的有机组合产生了决定性的影响。

北曲杂剧对于诸宫调的超越在于其串组于套数里的曲牌数量的极大扩展。如果根据《元刊杂剧三十种》一共一百二十个套曲所收曲牌统计，可以知道，每套曲里用十二个曲牌的最多，通常则都在九曲到十六曲之间，八曲以下和十七曲以上的则比较少见：

每套含曲数	3	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	20	25	27
重复次数	1	1	5	2	7	17	10	21	17	9	14	8	2	3	1	1	1

而金代诸宫调里，八支以上曲牌组成的套数，《西厢记》只有两套，《刘知远》根本没有。至于元人王伯良《天宝遗事诸宫调》里的套数动辄十几曲，那是受到北曲杂剧长篇联套音乐结构影响的产物了，不能作为依据。

北杂剧形成多曲牌联合的长篇大套的原因，与戏剧内容的表现需要有关。从《刘知远》、《西厢记》两个金代诸宫调的音乐结构看，当时的诸宫调虽然在采用多种宫调的曲牌连接成篇以共同表现一个长篇内容方面已经达到自由的境地，但每一个宫调内部可以串组的曲牌却很少，多半为一两个曲牌加一个尾声的形式，这就造成歌唱时调式转换的频繁和音乐风格的破碎，不利于对一个具体情境酣畅淋漓的展现，也给戏剧舞台的实际运用带来困难。于是，北杂剧在扩展每一套数的内存容量上进行了突破，使

之与场景内容实现相对的吻合。

四大套曲如果不足以完成内容所要求的任务，例如舞台表演的时空转换，人物以及剧情的交代等，则增加一二首支曲并尾声，组成小的套曲，放在全剧之前或四大套之间，作为过渡。这种小套曲，通常与后面套曲的宫调相同，仍由歌唱的正末或正旦唱。

二、北曲杂剧所用宫调

宫调理论是中古时期在音乐实践中总结出来的规律基础上形成的一种理论体系，其发明者一说为隋朝的郑译，据说他是从龟兹琵琶演奏家苏祇婆的弹奏技术里受到启发，而建立了这种音乐理论架构的①。中国古代乐律规则有所谓七音（宫、商、角、徵、变徵、羽、变宫）和十二律（黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟），前者为音阶概念，后者为音高概念。郑译将七音与十二律分别相乘，就得出八十四个宫调，这种音乐理论体系成为后世音乐实践的指导基础。但事实上八十四宫调只是一个理论概念，音乐实践中从来就没有全部实行过，例如唐人元稹《琵琶歌》说："琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。"② 另外还有许多互相重复的，又有许多不常用到的。唐代燕乐里实际运用的只有二十八宫调。经过五代十国民间的流变精简，到了宋代，实际运用的宫调只剩下十八九个，金代递减到十七个左右③，元代北曲更减少至十二个。

① 参见《隋书·音乐志》。

② 《全唐诗》，上海古籍出版社 1988 年版，上册第 1028 页中栏。

③ 芝庵《唱论》里有一个角调与一个宫调，不知所归。吴梅《曲学通论》论宫调引用《唱论》，注曰："四十八调中无宫调，未详其理。" 对于角调则不着一词。（见《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1983 年版，第 264 页）可见他也未能找到答案。著者怀疑其名称中有漏字，存疑。

宫调＼出处	古律	唐	宋	宋	金	金	金	元
	词源古律名及其俗名	新唐书和乐书唐燕乐二十八调	宋书教坊乐	张炎词源	刘知远诸宫调	西厢记诸宫调	芝庵唱论	中原音韵
宫	黄钟宫（正黄钟宫）	正宫	正宫调	正宫	正宫	正宫（调）	正宫	正宫
	大吕宫（高宫）	高宫		高宫				
	夹钟宫（中吕宫）	中吕宫	中吕宫	中吕宫	中吕调	中吕调	中吕宫	中吕
	仲吕宫（道宫）	道调宫	道调宫	道宫	道宫	道宫	道宫	
	林钟宫（南吕宫）	南吕宫	南吕宫	南吕宫	南吕宫	南吕宫	南吕宫	南吕
	夷则宫（仙吕宫）	仙吕宫	仙吕宫	仙吕宫	仙吕调	仙吕调	仙吕调	仙吕
	无射宫（黄钟宫）	黄钟宫	黄钟宫	黄钟宫	黄钟宫	黄钟宫	黄钟宫	黄钟
商	黄钟商（大石调）	大食（石）调	大石调	大石调	大石调	大石调	大石	大石调
	大吕商（高大石调）	高大食（石）调						
	夹钟商（双调）	双调	双调	双调	双调	双调	双调	双调
	仲吕商（小石调）	小食（石）调	小石调	小石调		小石调	小石	小石调
	林钟商（歇指调）	歇指调	歇指调	歇指调	歇指调		歇指	
	夷则商（商调）	林钟商	林钟商	商调	商调	商调	商调	商调
	无射商（越调）	越调	越调	越调	越调	越调	越调	越调
羽	黄钟羽（般涉调）	般涉调	般涉调	般涉调	般涉调	般涉调	般涉	般涉调
	大吕羽（高般涉调）	高般涉（调）						
	夹钟羽（中吕调）	中吕调	中吕调	中吕调				
	仲吕羽（正平调）	正平调	正平调	正平调				
	林钟羽（高平调）	高平调	南吕调	高平调	高平调	高平调	高平	
	夷则羽（仙吕调）	仙吕调	仙吕调	仙吕调				
	无射羽（羽调）	黄钟羽	黄钟羽	黄钟羽		羽（黄钟）调		
角	黄钟闰（大石角）	大食（石）角						
	大吕闰（高大石角）	高大食（石）角						
	夹中闰（双角）	双调（角）						
	仲吕闰（小石角）	小食（石）角						
	林钟闰（歇指角）	歇指角						
	夷则闰（商角）	林钟角			商角		商角	商角调
	无射闰（越角）	越角						
							角调	
							宫调	
总计		28	18	19	14	15	17	12

由图中可以看出，唐燕乐二十八调到了宋代教坊乐里，减少了四个高宫调，七个角调里只剩下一个商角。金代又减少了一个正平调，仙吕宫与仙吕调合一，中吕宫与中吕调合一，另外黄钟羽也已经可用可不用了。元代又继续减去道宫、歇指调和高平调。

元代北散曲与杂剧所运用宫调数也是不一样的，前者较后者

要多。例如元周德清《中原音韵》开列曲牌名三百三十五个，共有宫调十二个，明朱权《太和正音谱》照录。而元刻本陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“杂剧曲名”条则收曲牌二百二十九个，共有宫调八个。当然，北曲杂剧实际运用的宫调还有一个越调，元刻本《南村辍耕录》里不录，可能是刊漏了。现列对照表如下：

宫调	黄钟	正宫	大石调	小石调	仙吕	中吕	南吕	双调	越调	商调	商角调	般涉调
中原音韵	24	25	21	5	42	32	21	100	35	16	6	8
辍耕录	15	25	19		36	37	20	61		16		

除去越调不算，北曲杂剧实际运用的宫调数，比散曲少三个，即小石调、商角调、般涉调。但其中还有一个变格，即杂剧中吕宫里吸收了般涉调的【哨遍】、【耍孩儿】、【收尾】三曲，陶宗仪明明白白地在这三个曲牌前面注明“般涉”二字，以标示其所出。元杂剧剧本的实际运用中，这几个属于般涉调的曲牌，确实经常夹杂于中吕宫里。《元刊杂剧三十种》里一共使用了中吕宫曲二十二套，夹杂了【哨遍】和【耍孩儿】或仅仅【耍孩儿】，然后接续几支变调如【三煞】、【二煞】、【煞尾】等的，一共有十八套。可见北曲杂剧里已经把般涉调吸收到中吕宫里来了，这与散曲不同。

由表中还可以看出，在相同宫调内的曲牌数量，散曲和杂剧各有多寡，通常后者运用的少于前者。但相同宫调内二者所用曲牌不尽相同，例如在正宫内二者曲牌数量虽然相等，但却有十个曲牌的名称不同，可见各有选择。虽然《南村辍耕录》里漏掉了越调，但它所提供的其他宫调里曲目数量的资料仍然有参考意义。①

① 明人臧懋循所编《元曲选》卷首附录“天台陶九成论曲”一节文字，其中开列的宫调数与曲牌数都超过元刊本《辍耕录》，宫调补上了越调，曲牌为五百一十六个，多出二百八十七个，超出一倍还多，这个数字甚至比《中原音韵》收录的散曲曲牌还多出一百八十一个。很明显，这是明人根据后来的材料重新进行了统计，绝非陶宗仪原本。

三、调性与戏剧性

宫调的设置，对于单支曲子来说，主要是为了使用弦乐器伴奏时对音的便利，而对于多曲联合的音乐结构来说，则是为了音乐演奏中调性风格的统一。每一首曲调都具备自己的调式和调性，要把众多的曲调串组起来，组成更大的音乐结构，就必须事先考虑到这些曲调在调性上的一致，从而实现音乐旋律的平滑过渡，保证在一个音乐单元内曲调风格的和谐。在人们将各种曲调纳入宫调的音乐实践中，调性接近的曲子逐渐被编人相同宫调，曲子之间的连接顺序也逐渐形成一定规范，其过程体现在一些多曲体的音乐结构(例如缠令、缠达、唱赚、诸宫调等)的发展演变中。

经过金代诸宫调和散套的丰富经验积累，长篇联套的曲牌体音乐结构日益成熟，其所使用的各个宫调套曲的调性风格开始显露出来。金人燕南芝庵《唱论》对之进行了总结，把当时北曲常用的十七宫调的调性特色归纳如下：

仙吕宫：清新绵邈　南吕宫：感叹伤悲
中吕宫：高下闪赚　黄钟宫：富贵缠绵
正宫：惆怅雄壮　道宫：飘逸清幽
大石调：风流蕴藉　小石调：旖旎妩媚
高平调：条物滉漾　般涉调：拾掇坑堑
歇指调：急并虚歇　商角调：悲伤宛转
双调：健捷激袅　商调：凄沧怨慕
角调：呜咽悠扬　宫调：典雅沉重
越调：陶写冷笑

虽然燕南芝庵的四字概括法过于抽象，一些语汇也由于应用环境的逝去而变得不易理解，但大体上可以看出，不同宫调的套曲，

有着调性风格上的鲜明差异，体现了不同的情感特征。因而，当北曲杂剧兴起之时，就对之进行了选择采用。由于杂剧是戏剧，它的音乐结构除了要考虑一套曲子在调性上的一致以外，还必须兼顾到各套曲调的组合在音乐旋律上的戏剧性作用，亦即要求在宫调选择上要根据戏剧节奏与情绪变化的需要来确立对象，从而使音乐旋律的转换充分为戏剧性服务。一般来说，一场完整的杂剧演出都具备四个阶段：进入并敷叙剧情、展开矛盾冲突、冲突进入高潮、矛盾解决并收束，呈现出明显的起承转合的韵律，因而它也要求音乐旋律的相应节奏。于是，杂剧基本采取了四种宫调的套曲组合结构，来满足它节奏上的需要。四种不同宫调的套曲，呈现出不同的情调、节奏、风格，彼此形成对比和转折，构成音乐情绪的戏剧性变化，从而满足杂剧表演的需要。或许，北曲杂剧四大套音乐结构的形成，就是由此而定型？

北曲杂剧集中运用四套曲式，当然也不止是音乐风格和戏剧性方面的原因，为了便于演出中的实际操作，也必须使宫调和曲牌都相对集中，这样作家和艺人才比较容易掌握，从而在进行创作和演唱时能够得心应手。

四种宫调的组合也有一定的规律，有一些常用的范式。我们把《元刊杂剧三十种》、《元曲选》、《元曲选续编》里的杂剧，剔除重复，得一百三十三个（其中两种《冤家债主》宫调不同，是不同的本子，不算重复），减去五折以上的七个，得一百二十六个，进行宫调组合统计，发现呈现出如下情况：

数目	宫调组合
23	仙正中双
17	仙南正双
16	仙南中双
12	仙中越双

7	仙南双中
6	仙正越双 仙中正双
5	仙南商双
4	仙正南双 仙南越双
3	仙越中双 仙正双中
2	仙正商越 仙南正黄 仙商中双 仙南商中 仙越正双 仙双中正 仙中越正 仙南正中 仙越南双 仙中商双 仙正商双
1	仙南中正 仙南双正 仙黄商中 仙南中越 仙双南正 仙正南中 仙越中双 仙商正双 大仙中双 仙南黄正 仙中双正 仙双双正 正仙双中 仙越中黄 仙商大正 仙商越双 仙商黄双 仙大越双 仙正越黄 仙越双黄 仙商双中 仙越商双 仙双正南 仙黄越双 仙中南双 仙中黄双 仙南越黄 仙正越中 仙正双南

其中有四种组合范式的使用频率最高，即：

一、仙吕——正宫——中吕——双调

二、仙吕——南吕——正宫——双调

三、仙吕——南吕——中吕——双调

四、仙吕——中吕——越调——双调

把它们的调性特征按照《唱论》的提示开列出来，就是：

一、清新绵邈——惆怅雄壮——高下闪赚——健捷激袅

二、清新绵邈——感叹伤悲——惆怅雄壮——健捷激袅

三、清新绵邈——感叹伤悲——高下闪赚——健捷激袅

四、清新绵邈——高下闪赚——陶写冷笑——健捷激袅

当然，宫调组合的方式是众多的，选择性是很大的，作者尽可以根据作品的内容需要、自己的所长、自己的爱好，进行随意选择，从而使元杂剧的音乐风格呈现出多样化的色彩。但是有一个共同原则却是众多的作家都遵循的，那就是开场使用仙吕宫，结束一场使用双调。

四、北杂剧音乐的程式化特征

经由诸宫调、散曲等曲牌联套体音乐形式的过渡，北杂剧在它形成之时，其音乐结构就实现了高度的程式化。亦即，它所运用的音乐旋律不需要具体的个体的创作，而采用现成的既定的音乐曲牌，每一个曲牌都与一段固定的音乐旋律相对应。这些曲牌都是流行于民间，为作者、演员也包括观众所熟悉的。即使是不同曲牌的联套方式，也形成一定的程式，组合为相对固定的音乐总旋律，这就是在分宫别调的基础上所形成的四大套曲子。当然，每一宫调（每一套）中曲牌的组合也有着众多的不同，还是富于变化的，“固定”只是相对而言。

程式化也就是规范化，它要求创作和表演在一定的程式规范当中进行，不可随心所欲、天马行空。个性才华只能在框定了的规则范围内体现。这样，北杂剧音乐的创作也就与格律诗、词、曲的创作相类似，是遵循一定格律规范的创作，是“戴着镣铐跳舞”，万变而不离其宗。

北杂剧音乐的这种特性，固然是中国传统美学思想特征一个侧面的具体展现，同时也就赋予了其形式以实践性和可操作性。作家在进行杂剧创作时，不必因音乐旋律与唱词的结合问题为难，他可以利用既定的曲牌联套形式去操作。他只需根据剧情的实际需要，对曲牌的连接顺序作出一些调整，就可以达到变化旋律的目的。更重要的是，音乐的程式化，为北杂剧的商业化演出提供了一个必须的前提。演出是由戏班承担的，一个商业化的戏班必须能够提供足够丰富的上演剧目，才能满足观众的观赏需要。我们从元人夏庭芝《青楼集》里知道，著名艺人小春宴在勾栏里演出时，要把自己会演的杂剧单贴出来供人挑选；从元明无名氏杂剧剧本《蓝采和》里，也看到汉钟离不断变换剧目来为难杂剧演员的情形，都是这方面例子。而实现这种条件的前提，就是将杂剧音乐纳入程式化的轨道。只有这样，一个演员才能够轻

松地掌握众多的剧目，特别是它们的唱腔。如果每一个剧目都用全新的创腔，势必极大地增加演员排演的难度，那么，北杂剧演出的一代繁盛也就不复存在了。

音乐旋律的程式化是中国戏曲美学特征的重要组成部分，它在宋代南戏里已经露出端倪，在元代北曲杂剧里臻于成熟，以后元明南戏吸收了北曲杂剧的经验，以之归整自己的音乐格律，带来传奇创作与演出的一代之盛。再往后，板腔体戏曲音乐兴起，形成另外一种音乐程式，但程式化的原则却没有改变。

中国戏曲是融会了诗歌舞综合表演因素的戏剧样式，它的特征本身造成舞台演出的难度。如果像西方歌剧、音乐剧那样每剧创腔，势必为自身的存活带来极大的困难，从而只能成为脱离民众、依附于宫廷和贵族的艺术。但是，中国戏曲事实上却成为封建社会晚期最为流行、最为普及的民众艺术，它就是通过音乐程式化的手段克服了上述困难的。

第二节　演出结构

北杂剧的演出结构有着鲜明的特色。首先，由演唱四大套曲子所决定，北杂剧的自身结构主要由四大块组成，即围绕唱曲而形成四个中心场子，再穿插一些过场戏。与南戏场子的随意设置相对照，北杂剧有着比较严格的形式框定。其次，由单一角色歌唱的体制所决定，北杂剧的整体篇幅又较南戏为小，同时仍需在演出的过程中穿插进许多别种表演技艺，以便使歌唱演员得到足够的休息。这样，在演出独立性上，北杂剧又较南戏为弱。

一、开场与散场

北曲杂剧的开场很随便，没有固定的形式，通常是根据剧情需要安排，剧情从哪里开始，就从哪里开场。第一个上场的人物

也没有一定，可以是主角（正末或正旦）先登场，也可以是任何一个次要角色先出来，或者是主角与次角一道上。这里说的是从元刊本杂剧作品里透露出来的元代演出情形，到了明人刊本元杂剧里，就有所改变，通常改由冲末先上，表演一番之后，主角正旦或正末再上场。例如《汉高皇濯足气英布》，元刊本里是正末英布第一个上场，明人臧懋循《元曲选》本里则改为冲末随和先上。这自然是受到南戏的影响后所发生的变化，因为南戏总是次要角色（付末）开场的，但尚有两种不同的可能性：一是元代以后北曲杂剧的表演形式发生了变化，二是舞台形式并未改变，只是明代文人在出版元杂剧作品集时对剧本进行了加工。限于资料，眼下尚不能作出明确判断。

北曲杂剧的散场也没有固定的形式，通常主角唱完最后一套曲子，剧情也发展完结之后，人物下场，演出也就自然收场。但是某些时候，杂剧结束时有“打散”的表演。所谓“打散”，也就是增添一段歌舞表演，用以送走观众。

元代无名氏散套《嗓淡行院》说：“打散的队子排，待将回数收。”[①] 这里采取的是队舞形式。元人夏庭芝《青楼集》说，杂剧艺人魏道道，“勾栏内独舞【鹧鸪】四篇打散，自国初以来无能继者”，这里采取的是独舞形式。我们今天还可以在元刊本《诸宫调风月紫云亭》杂剧里找到舞【鹧鸪】打散的痕迹：在该杂剧剧本的末尾，正旦唱【双调·新水令】毕，下场之后，又有【鹧鸪天】曲一首，上下两片，内容为歌咏全剧大意，曲末并附七言诗四句。很明显，这首【鹧鸪天】应该是打散舞蹈所用。舞【鹧鸪】是从金人沿袭下来的习俗，原为女真族歌舞[②]，它的曲

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1111页。
② 参见［金］宇文昭《大金国志》卷七十九。

调曾经极其盛行，被南宋人称为“北音”[1]，后来就被用于北曲杂剧打散的演出了。

以上是以舞蹈打散，另有一种以歌唱打散的形式。元刊本杂剧里，有三个剧本都在第四套结尾后，另外加添两支曲子，由剧中的主角歌唱，这两支曲子就是用来打散的。它们的情形又各不一样，有的曲子与前面的套曲属于同一宫调，有的则改换为另一宫调的曲子。其一致处在于内容上已经超出剧情，往往是对于剧情或人物的总结。例如，《关大王单刀会》里扮演关羽的正末在唱完双调尾曲【离亭宴带歇指煞】结束剧情之后，又唱了同属于双调的【沽美酒】、【太平令】两支曲子，口气为总结全部剧情。《李太白贬夜郎》里正末在唱完双调套数后接唱仙吕宫的【后庭花】和【柳叶儿】，用第三人称口气总结李白的一生，并哀悼他的落水而死。《东窗事犯》最后正末扮何宗立唱完正宫套，后接的仙吕【后庭花】、【柳叶儿】二曲却是用死后岳飞（第一、第三套正末扮）的口气来唱，总结自己一生，最后又有“等地藏王队子上，断出了”的提示。明代演出已经没有打散的形式，所以脉望馆抄校本《单刀会》就把最后两支曲牌删去了。

二、人物上下场

北曲杂剧里的人物上场时，从明刊本剧本看，大多都要先念几句诗，所谓上场诗，格式通常为五言、七言四句，内容一般与人物身分、心情、境遇等有关。然而由于元刊本剧本里几乎都省略了念白，基本上看不出这种形式，使我们对于元代的北曲杂剧演出是否与明代完全相同存有疑窦。

元刊本里的人物上场，通常只见到人物自叙身分、情境，不念诗。但也有两处念了诗，即《岳孔目借铁拐李还魂》第二套正

---

① 参见《续资治通鉴》孝宗乾道四年臣僚言。

旦（岳孔目的妻子）上场，念曰："待当家时不当家，及至当家乱如麻。早晨起来七件事：柴米油盐酱醋茶。"《陈季卿悟道竹叶舟》第三套正末（渔翁）上场，念曰："月下撑开一叶舟，风前收起钓鱼钩。箬笠遮头捱日月，蓑衣披体度春秋。"这与明刊剧本所反映的情形相同了，大约应该是元代北曲杂剧演出的普遍形式。但其普遍程度是否已经达到明刊本那样，几乎每人上场都念诗，则不得而知了。明刊本里不同的杂剧作品人物，所念的诗常常相同或相似，有一定的程式和套子，通常按照人物的社会身分分为不同类型，例如孛老儿装扮家中老翁，念：

月过十五光明少，人到中年万事休。
儿孙自有儿孙福，莫与儿孙作远忧。

净扮权豪势要，念：

花花太岁为第一，浪子丧门世无对。
街上小民闻吾怕，我是权豪势要×衙内。

净扮贪官，念：

官人清似水，外郎白如面。
水面打一和，糊涂做一片。

等等。这样看来，大多数的上场诗大约不是作者创作的，而是在长期的演出过程中由艺人添加上去，最初的演出可能并不都有上场诗。

上场诗的写作最初或是模仿院本表演里"家门"形式而来，元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五"院本名目"条所收录的院

本名称类别里，有“某某家门”一类，例如“和尚家门”、“先生家门”、“秀才家门”、“卒子家门”等，显而易见，这是按照社会分工为人物设置的登场范例。例如“卒子家门”里有《针儿线》一目，“先生家门”里有《清闲真道本》一目，胡忌先生曾经从明脉望馆抄校本古今杂剧本《摩利支飞刀对箭》和《张子房圯桥进履》里找到它们的身影①，现引录前者如下：

（净扮张士贵领卒子上云）自小从来为军健，四大神洲都走遍。当日个将军和我厮相持，不曾打话就征战。我使的是方天画杆戟，那厮使的是双刃剑，两个不曾交过马，把我左臂厢砍了一大片。着我慌忙下的马，荷包里取出针和线。我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是大杆刀，我使的是雀画弓带过雕翎箭。两个不曾交过马，把我右臂厢砍了一大片。被我慌忙下的马，荷包里取出针和线。着我双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是簸箕大小开山斧，我可抡的是双刃剑。我两个不曾交过马，把我连人带马劈两半。着我慌忙跳下马，我荷包里又取出针和线。着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，把我浑身上下都缝遍。那个将军不喝彩，那个把我不谈羡。说我厮杀全不济，嗨，道我使的一把儿好针线。某乃张士贵是也……

北曲杂剧把院本里的现成“家门”科套吸收进来，加以精炼，同时又仿照其形式创作出许多纯熟的上场科范，在这个过程中，杂剧上场诗的数量和品种日渐丰富，人物上场念诗的形式也就定型化了。

---

① 参见胡忌《宋金杂剧考》，古典文学出版社1957年版，第249、250页。

元代北杂剧角色下场时是否有下场诗，史料不明。元刊本杂剧剧本里，人物的下场诗一个也没见到，但明本里却有不少，只是通常都是次要人物下场时用，主角往往在唱完一套曲子以后立即下场，不再念诗，因为他（她）承担了全部的歌唱任务，工作份额已经很重了。

三、一人歌唱的体制

北曲杂剧的演出中，歌唱占有很大的比重，但照例只由一个主角（正旦或正末）演唱。由此，北曲杂剧的剧本分为旦本和末本，由旦唱的称旦本，由末唱的称末本。旦本里末不唱，末本里旦也不唱。其他配角则任何情况下都不唱，从无例外。这种体制的渊源或许直接来自小唱和说唱艺术，宋金流行的小唱艺术（包括嘌唱、叫果子、唱耍曲、叫声、缠令、缠达、唱赚等）、说唱艺术（包括鼓子词、诸宫调等）都是由一人歌唱，北杂剧既然继承了其衣钵而集其大成，也就自然地将其歌唱方式也沿袭下来。

明人刊刻的元杂剧剧本里有旦和末分别唱不同套曲的，例如《元曲选》本《生金阁》、《张生煮海》等，但却没见到元代的例子。另外，明本里其他角色偶尔也唱上个别曲子，如《元曲选·薛仁贵》里丑扮禾旦唱一支【双调·豆叶黄】，但在元本里这里的禾旦却没有唱。或许明代杂剧演法有所改进，次要角色在不影响全套唱腔的基础上也可以偶尔唱一唱，明本《蝴蝶梦》里丑扮王三在正旦唱完下场后唱了【端正好】、【滚绣球】两支曲牌，其中有两句对话："张千云：'你怎么唱起来？'王三云：'是曲尾。'"曲尾可以由次要角色唱一下，不算违反规矩。不过丑本来就不是元杂剧里的角色，而是从南戏借来的，丑在南戏里却是唱的，所以可能是明人把丑带到杂剧里以后，就顺便把他的唱曲职能也带来了。禾旦在元杂剧里本为角色名，到了明本里则让丑来扮，也可以看出元明演出习俗的不同。又如《元曲选·望江亭》里，正

旦唱完一套越调下场后，杨衙内和李稍、张千唱了一支【马鞍儿】，其中每人唱一句，然后三人合唱三句，最后杨衙内打诨说："这厮每扮戏那。""扮戏"指演出南戏，因为一曲里既有分唱又有合唱是南戏的形式，这就再一次证明杂剧里正角之外的角色唱曲是明人的改动。更有一个显见的例子：元本《竹叶舟》里在正末演唱正宫套曲之前有【节节高】等八支曲子，同样由正末唱，和后面的正宫曲牌一气接唱下来，《元曲选》本则删去四支改由其他人唱。

由一人歌唱的体制所决定，北曲杂剧的场子有轻重之分。凡是主角（正旦或正末）演唱完整套曲的场子，就是重头场子，其他角色在正旦、正末唱曲之前或之后上场表演以便交代剧情，起到连贯作用的场子，就是过场戏。从剧本里可以看到，通常次要人物的场子都比较短小，以对白或独白为手段，主要人物上场则唱大套曲子，其中穿插其他角色的对白科范，从而构成重场。还有另一种情况的过场戏，就是有主唱角色出场并进行歌唱的过场，在这种场子里，并不演唱大套曲子，而仅仅唱一两支曲牌，完成了交代剧情的任务就结束。

明代中叶以后的人在编印元杂剧剧本时，按照套曲的起迄，将它们分成四折，而把它们前后的过场戏分别隶属于上折或下折。但是今存元刊本杂剧里面并不分折，而是一场一场、一套一套曲子连贯写下来，明初朱有燉和刘东升写的杂剧（今有永乐、宣德年间原刊本）仍然是如此。分折是明代中叶以后的杂剧剧本刊刻体例。"折"这个名词虽然是从元人那里继承来的，但元人的运用概念不同。元人把一场戏——也就是一段自成起迄的表演叫做一折，如元本《薛仁贵衣锦还乡》里面有这样的舞台提示："驾上开一折了。净上一折。外末一折。"元人确实也把每套曲子之中所包括的内容叫做一折，如钟嗣成《录鬼簿》在张时起《赛花月秋千记》下注曰："六折。"六折就是六组套曲的意思。又在

《黄粱梦》杂剧下注曰："第一折马致远，第二折李时中，第三折花李郎学士，第四折红字李二。"意为四人各写了一套组曲。但这里的"折"只是把套曲之外的"折"忽略不记的意思，因为北曲杂剧的写作重点在于套曲曲词的填写，过场戏则不用花费什么笔墨精力。明人只将套曲算作"折"，而将其他"折"并入其中，显然是曲解了元人的意思。

明代中期以后的人又把只含括一、二支曲牌的场子叫做"楔子"，有时交由冲末等次要角色来唱，例如《元曲选》本《赵氏孤儿》、《窦娥冤》等，这更不是元人的习惯。元代文献里曾经出现"楔儿"的名词，例如元人周德清《中原音韵》于"乐府三百三十五章"【仙吕·端正好】下注曰："楔儿。"这是什么意思呢？在元代杂剧的实际创作中，【仙吕】调套曲往往被用作第一套，而它的首曲则往往用【端正好】曲牌，因此在【端正好】下标出"楔儿"字样的意思是说，它是常用的首曲。明初朱有燉写的杂剧《曲江池》里，第一个歌唱的过场戏里的两支曲牌中，首曲【赏花时】下标为"楔子"，第一个大套【仙吕调】的首曲【端正好】下也标为"楔子"，这还是遵从的元人概念。

歌唱的正旦或正末，在四大套曲的表演中必然出场，因此通常扮演一个贯穿始终的中心人物，但有时中心人物不确定，或故事情节复杂，必须有其他人物的重场戏时，正旦或正末也改扮其他角色，如元刊本杂剧里，《单刀会》正末分别扮乔国老（首套）、司马徽（第二套）、关羽（第三、四套），《赵氏孤儿》正末分别扮韩厥（首套）、公孙杵臼（第二、三套）、赵孤（第四套），《火烧介子推》正末分别扮介子推（第一、三套）、王安（第二套）、樵夫（第四套），《竹叶舟》正末分别扮吕岩（第一、四套）、列御寇（第二套）、渔翁（第三套）等。这样，虽然主角演唱四大套曲的格局没有改变，他（她）所扮演的剧中人却改变了，出现不同的场子里歌唱人物不同的情形。

四、与其他伎艺的穿插演出

北曲杂剧没有像南戏那样形成自身独立的演出结构，它总是和其他伎艺进行掺杂表演。前引元人高安道【庄家不识勾栏】散套提到的杂剧《敷演刘耍和》接在院本《调风月》之后上场是一个例子，又如元代无名氏《嗓淡行院》散套描写勾栏演出，既有踏场舞蹈、扑红旗、拖白练、踩高跷、翻跟斗、调队子等杂技表演，又有院本《酸孤旦》的演出，以及正旦（文中称“妆旦”）的唱套曲演杂剧[①]。仅从这些材料还不足以说明这个问题，但元人留下的有关文献太少，我们只能借助于较晚的事实。

明人顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条说：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐……若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗、或跳队子。”明人演出杂剧，仍然沿袭了元代作法，在四大套中间夹演百戏杂技，这可以作为元代杂剧演出体例的旁证。明万历时期戏曲家臧懋循的说法又是一个例证，在他改订的《玉茗堂四种传奇·还魂记》第二十五出有眉批曰：“北戏四折，止旦末供唱，故临川于生旦□曲□□接踵□□不知北剧每折间以爨弄、队舞、吹打，故旦末当有余力。若以□施南曲，将梁唐文皇□宋金□，不至死不止乎?”[②]臧懋循批评汤显祖创作《还魂记》传奇只一味模仿北曲杂剧的格式，是脱离南戏演出实际的，因为他没有顾及到给演员留出休息时间。臧懋循指出，北曲杂剧演出中间都填充有爨弄、队舞、吹打等表演，所以主角可以得到喘息，南戏演出就没有这种条件了。臧懋循同样提到了当时北曲杂剧演出中的穿插问题。

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1110、1111页。

② 北图善本部藏明刻本。

北曲杂剧形成与其他伎艺穿插演出的体制，首先是由历史的原因所造成。北曲杂剧产生于勾栏演出的环境，从宋金杂剧里脱胎而来，而宋金杂剧一直就是和其他众多表演伎艺同台演出的。北曲杂剧正式形成以后，也未能脱离这个环境，常常和院本相接表演，并穿插其他伎艺。其次，北曲杂剧一人歌唱的体制，也限制了它成为独立表演的艺术形式。一部杂剧由四大套曲组成，其间往往串组几十个曲牌，统统要由主角一人从头唱到尾。如果接续演出而不间断，主角得不到休息，就会力不胜任。但是勾栏演出的商业环境又不允许杂剧演出中止，于是在杂剧套曲演唱中间穿插进一些其他伎艺的表演就成为现实需要。

五、角色分工

元杂剧里的角色，根据元刊杂剧剧本所提供的，有正末、小末、外末、冲末、正旦、小旦、外旦、老旦、禾旦、净，又有孤、驾、孛老、卜儿、倈儿、尊子等，后面的为类型人物名称，不是正式角色，可以不计。很明显，他们主要可以归人末、旦、净三种角色行当。其中正末是由宋杂剧的末泥转化而来，正旦应该是由引戏转来，净为副净，而小末、外末、冲末是正末的扩大或副末的转变，小旦、外旦、老旦、禾旦是正旦的扩大又兼有副净的特色。

由一人歌唱的体制所决定，北杂剧的角色分工变得比较简单明确，即歌唱的正旦、正末为主角，其他都是配角，又叫做"外脚"。元人夏庭芝《青楼集·志》曰："杂剧则有旦、末。旦本女人为之，名妆旦色。末本男子为之，名末泥。其余供观者，悉为之外脚。"《青楼集》里面说到大都秀"善杂剧，其外脚供过亦妙"，意思是说她擅长表演以歌唱为主的主角，而充当配角也有特点。

作为主角的正旦正末，根据剧情的需要，要装扮各类社会人

物，人物身分和年龄之间的距离比较大，造成以一种角色应工各类人物的缺陷，这说明它角色行当的设立还不够合理完善。

由于北杂剧以歌唱为主要表演手段，女艺人得以发挥其才干，在其中扮演了最重要的角色。有众多的女艺人不但擅长表演正旦角色，而且还兼擅正末角，所谓“旦末双全”。《青楼集》里面说到一批这样的女艺人，如赵偏惜“旦末双全，江淮间多师事之”，朱锦绣“杂剧旦末双全”，燕山秀“旦末双全，杂剧无比”，珠帘秀、顺时秀、天然秀更是这方面的佼佼者，其他又如南春燕、国玉第、天锡秀、张心哥、平阳奴等人也都是如此。与女艺人相比，男艺人兼擅正旦角色的则寥寥无几，至今尚未见到一个例子，这与晚清和民国时期流行男子唱青衣的风习不同。

除了正旦正末以外，其他配角主要用说白表演来配合主角演出，敷叙剧情，联贯情节，插科打诨，为引入主角歌唱提供条件。

第三节　北杂剧的分类

一、表演分类

北杂剧在元代已经形成划分表演类别的趋势，尽管时人并没有对之形成明确而科学的概念。例如夏庭芝《青楼集·志》说：杂剧“有驾头、闺怨、鸨儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短之类”。我们知道，夏庭芝是在论述女艺人表演特长的基础上使用这些概念的。但是，这些概念却没有建立在统一的原则基础之上，其内涵、外延不尽一致。例如，严格地说，驾头、鸨儿、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化等，是依据人物的社会类型、阶层所作的划分，闺怨、家长里短属于题材区分的范畴，花旦则是杂剧表演行当，三者不能并举。但是，由于北曲杂剧里成熟发展起来的角色行当只有正旦和正

末，他们因为歌唱的缘故永远都要充当剧中的主角，其他角色照例不能成为主演，所以只要把正旦、正末所充演的人物类型、社会内容加以区分，大体也就起到了对表演进行分类的作用。

夏庭芝在《青楼集》里实际列举的元代著名北杂剧女艺人所擅长的表演类型有如下五种：

一、末本：软末泥杂剧，驾头杂剧，绿林杂剧。

二、旦本：闺怨杂剧，花旦杂剧。

其中，"软末泥杂剧"的意义不明，"末泥"就是正末，冠之以"软"，大约对正末的表演赋予了特殊含义。明朱有燉《刘盼春守志香囊怨》杂剧里有句："做一个泣树的田真是软末泥。"《田真泣树》是元代无名氏的杂剧作品，本事出自田氏兄弟哭活紫荆树的传说。该剧本已佚，推测应该由正末扮演主人公田真。剧中正末必然以"哭"为重头表演，那么，"软末泥"是否指演悲戏的末泥？文献不明，无以猜测。

"驾头杂剧"指以皇帝为主角的戏。"驾头"语义来源于当时一种朝廷仪礼：帝王出行时，由宦官抱着他的座具，乘马走在前面，所以被呼作"驾头"①。戏中就以"驾头"代指帝王。元杂剧里如《汉宫秋》、《梧桐雨》之类戏就属于这一类型。"驾头杂剧"自然也有它的表演特色，扮演帝王会有一定的程式，只是夏庭芝没有作具体评论。

"绿林杂剧"即"邦老杂剧"，以江湖豪杰、勇人强盗为主角，像梁山好汉燕青、李逵、鲁智深等人的戏就归于此类。它的表演特点，夏庭芝在评价艺人时偶尔提到，例如说天锡秀"善绿林杂剧，足甚小，而步武甚壮"，强调的是彪悍、刚勇的风格。

"闺怨杂剧"，顾名思义，表现的应该是深闺女子思念情人、怅然无绪的情怀，例如关汉卿《闺怨佳人拜月亭》即是其例，它

① 参见［宋］高承《事物纪原》卷二"舆驾羽卫部第十二"。

的表演风格想来是凄楚缠绵一路吧？

“花旦杂剧”的概念比较复杂。在这五种类型里，夏庭芝运用“花旦杂剧”概念的频率最高，似乎众多的女艺人，都以工花旦杂剧为主要目标。何为“花旦杂剧”？夏庭芝自己有解释，他在《青楼集》一书的末尾说：“凡妓，以墨点破其面者为花旦。”意即在脸上涂墨的旦角就是花旦。我们知道，敷粉涂墨是宋金杂剧里一对打诨角色付净、付末的装扮特征，到了元杂剧里面为净角所继承（详见第七章第四节），这些角色有一个共同特点是：非正色。即，不是端庄稳重的正面角色，而以插科打诨的滑稽形象出现。旦角在脸上涂墨，同样打破了角色的端庄形象，从而使之成为另一种类型的舞台形象。只是，我们从元刊本杂剧里并没有看到“花旦”的行当名称，甚至在明刊本里也未见其踪影，“花旦”的表演行当确立是晚至清代以后在地方戏里发生的事。同样，从出土的元杂剧雕砖、壁画形象里，也没有发现脸上涂墨的旦角形象。那么，花旦杂剧到底是指的什么呢？



图 7　明崇祯刊《秘本西厢》插图崔莺莺像

明初朱有燉《刘盼儿守志香囊怨》杂剧里说到花旦杂剧，或许可以为我们解开这个疑问提供一些条件。该剧里有这样一段文字：

（末）都不要，只索大姐做个花旦杂剧。（旦）【寄生草】有一个寄恨向银筝怨，有一个志赏在金线池，有一个崔莺莺待月西厢记，有一个董秀英花月东墙记，有一个王月英月夜留鞋记，有一个苏小卿月夜贩茶船，有一个吕云英风月玉合记。

其中说到的八个“花旦杂剧”剧目，都是以青年男女的爱情纠葛为主题，但女主人公的社会身分却相去甚远，例如崔莺莺是相府千金，董秀英是小家碧玉，王月英是卖胭脂姑娘，杜蕊娘（《金线池》），苏小卿是妓女。这些文化背景、修养、气质都截然不同的女性，共同成为“花旦杂剧”的表现对象，说明“花旦杂剧”并不以人物身分为划分标准。另外，如果说妓女杜蕊娘、苏小卿可以“以墨点破其面”，相府千金崔莺莺怎么可以这样处理呢？由于在有关文献和文物里从未发现过这种情形，我们无从判断。

从朱有燉提供的材料里，我们只能够肯定“花旦杂剧”表现男欢女爱主题这一点。问题是：“花旦杂剧”与“闺怨杂剧”的内容相交叉，对之进行现实区分极为不易。从理论上谈，大约前者重在表现青年男女彼此调情以及设法突破阻挠去获取爱情，后者重在强调情人被强行分离后的思念与怀恋。

“花旦杂剧”有特殊的表演风格。《青楼集》里比较了两位擅长“花旦杂剧”的艺人张奔儿和李娇儿的表演特色，说是“时人曰奔儿为‘温柔旦’，李娇儿为‘风流旦’”。这是针对演员在舞台上所体现的人物气质所进行的区分。所谓“温柔”，大约表演比较含蓄内敛、以娴静为主；所谓“风流”，则应该是更多展示放浪风骚的一面。具体到剧目上，前者适于表演《西厢记》里的崔莺莺、《董秀英花月东墙记》里的董秀英，后者适于表演《金线池》里的杜蕊娘、《王月英月夜留鞋记》里的王月英。

上述五种表演类型是夏庭芝在记叙艺人特长时具体提到的，除此之外，他在《青楼集·志》里提及的还有如下几类："鸨儿"，即妓女戏，如《诸宫调风月紫云亭》；"披秉"，即官宦戏[①]，如包公戏等；"破衫儿"，大约类似于后世的穷生戏，如《郑元和风雪打瓦罐》；"公吏"，即公案戏之类，如《张鼎智勘魔合罗》；"神仙道化"，以神魔、悟道为内容的戏，如二郎神戏、八仙化人戏等。

由上述可以看到，元人的所谓杂剧表演分类，基本上还是根据担任歌唱任务的主角正旦、正末二者的表演对象所作的划分，与表演行当类别的概念不同。元杂剧里，其他表演行当的作用未能发挥出来，而正角一人却要兼顾众多的表演对象和人物类型，这就使得正角要将其行当职能无限扩大化，以适应表现各种对象的需要。于是，上述类型就产生出来。但这些类型就其本质来说，更多地是与社会阶层和人物类型相适应的，于是其分类原则就与杂剧内容的分类原则相混合，导致分类不科学现象出现。

二、内容分类

夏庭芝的分类着眼于演员，尽管基本上是按照其所扮演人物的类型、种属来操作的，毕竟还是立足于表演。到了明初藩王朱权写《太和正音谱》时，开始单纯从内容角度对杂剧进行分类，却又接受和继承了夏庭芝的部分概念，并进行加工发挥，就使类型概念的确立更加不明晰了。《太和正音谱》曰：

杂剧十二科：一曰神仙道化，二曰隐居乐道（又曰

① 所谓"披秉"，即"披袍秉笏"之谓，意即官人服饰特征。[元]陶宗仪《南村辍耕录》卷五收有当时官人"披秉歌诀"，谓："抹靥中单黄带先，裙袍蔽膝履绅连。方心曲领蓝腰带，玉佩丁当冠笏全。"

> 林泉丘壑），三曰披袍秉笏（即君臣杂剧），四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，七曰逐臣孤子，八曰钹刀赶棒（即脱膊杂剧），九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛（即花旦杂剧），十二曰神头鬼面（即神佛杂剧）。

其中，“脱膊杂剧”又称“脱剥杂剧”，意谓“脱剥了衣服进行武功表演的杂剧”，元明无名氏《刘千病打独角牛》杂剧第三折，独角牛在泰安州设擂台，“（香官云）着那独角牛脱剥下，绕着露台摲三遭。（部署云）理会的。兀那独角牛，香客全了也。你脱剥下摲三遭。（独角牛做脱剥了科）”由此看来，脱剥杂剧却是从表演着眼划分的类别。脱剥杂剧与绿林杂剧有重合。绿林杂剧演绿林强盗内容的故事，时有打斗，或需脱剥，所以平阳奴才刺了遍体花绣①。只是女子既然可以演出，或者脱剥并非赤膊，而是身着短打服装。

对于通俗文艺进行分类的尝试始于北宋大晟府制撰万俟咏，宋人王灼《碧鸡漫志》卷二说他把自己创作的词曲集分为五体，“曰应制，曰风月脂粉，曰雪月风花，曰脂粉才情，曰杂类”。这五体的分类极不科学，彼此之间含括交叉，已经埋下了概念混淆的种子。宋人灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条对民间说话进行分类曰：“说话有四家：一者小说，谓之‘银字儿’，如烟粉、灵怪、传奇。说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变泰之事。说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书。”这是从内容方面进行的划分，有一定道理，但也边缘模糊。宋人吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条据之对傀儡戏内容进行划分，说：“凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书，历代君臣将相

① 参见［元］夏庭芝《青楼集》。

故事话本。”承袭了其缺点。宋人罗烨《醉翁谈录》甲集卷一“舌耕叙录之小说开辟”分小说类别为“灵怪、烟粉、传奇、公案，兼朴刀、杆棒、妖术、神仙”，仍然分界不明。总之，元明人所继承的前人分类原则，原本就是缺乏清晰界定的，他们一仍其旧，造成元杂剧分类不合理现象。

第四章　院本的发展

元代院本是对于宋金杂剧的直接继承，尽管由于更为成熟的戏曲样式——北杂剧的出现，院本在戏剧舞台上的位置退居第二线，但它仍然一直在活跃演出，并对北杂剧起到补充作用。

一、概貌

入元以后，杂剧分为两途，即由宋、金杂剧承袭而来的院本，和在宋、金杂剧基础上，吸收北方曲调与说唱形式演变而成的北曲杂剧，二者并行。所以元人夏庭芝《青楼集·志》说："金则院本、杂剧合而为一，至我朝乃分院本、杂剧而为二。"《青楼集》在收录北曲杂剧女艺人生平事迹的同时，也偶尔连带提到个别院本演员的姓名伎艺，对于当时杂剧、院本并行的状况是一个很好的说明：

> 赵偏惜，樊孛阑奚之妻也。旦末双全，江淮多师事之。樊院本，亦罕与比。
>
> 朱锦绣，侯耍俏之妻也。杂剧旦末双全，而歌声坠梁尘。虽姿不逾中人，高艺实超流辈。侯又善院本。时称负绝艺者，前辈有赵偏惜、樊孛阑奚；后则侯、朱也。

赵樊、侯朱两对艺人，都是妻子擅长表演杂剧，丈夫擅长表演院本，因而被称为"负绝艺者"。巧妙的是，这种赞誉恰好表明了杂剧、院本两种戏剧表演伎艺在当时人心目中受到相同重视的情况。

元代杂剧和院本常常是在一起演出的，例如元人高安道《庄家不识勾栏》散套【六煞】描写勾栏演出前的招徕看客曰：

> 见一个人手撑着椽做的门，高声的叫"请！请！"道迟来的满了无处停坐。说道：前截儿院本《调风月》，背后么末《敷演刘耍和》[1]。

所说情况就是先演院本，后演杂剧[2]。由此就可以解释，为什么夫妻演员，一个擅长演杂剧，一个擅长演院本，如果不是二者在一起演出，一个家庭戏班的人手就会很成问题。

事实上，当时的戏曲演员，都是能够身兼杂剧、院本两种表演技术的，这样才能处于商业演出竞争的优势地位。元代南戏《宦门子弟错立身》第十二出，完颜寿马欲与杂剧女艺人王金榜成亲，想加入她家的剧团，王父先说："不争你要来我家，我孩儿要招个做杂剧的。"当完颜寿马自称杂剧伎艺精熟时，王父又说："不嫁做杂剧的，只嫁个做院本的。"完颜寿马又自诩院本伎艺超绝。这种描写证实了上述杂剧与院本经常合演，演员要身兼二艺的说法。前面说的夫妻演员，妻子擅长演杂剧，丈夫擅长演

---

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第30页。

② 此处"么末"是杂剧的代称，在明初贾仲明补《录鬼簿》吊词里常见到如此用法。《敷演刘耍和》与元人高文秀的《黑旋风敷演刘耍和》杂剧名称接近，或许即是其简名，但也有一种可能性，即它是高文秀之前的民间演出本，高作还有可能是据以改编。

院本，只是分别指出他们的特技，亦即在演出杂剧时，妻子为挑梁主演，丈夫只是配角，而演院本时，丈夫成为撑台角色，妻子成为杂色。这种搭配还恰恰成为杂剧与院本性质不同的象征，即杂剧以歌唱为主要手段，以正旦、正末应工，妻子为女性，比较擅长以歌取胜而充任旦、末；院本以滑稽调笑为基本特征，以净、末撑台，丈夫为男性，得以在这里发挥自己优势。可以想见，丈夫在院本中任主演的净角，到了杂剧里仍然还是净角，只不过就变成了配角。

元代杂剧、院本两种戏剧样式并行、由一个戏班同台演出，反映在角色设置上，就容易让人混淆不清。所以明初朱权《太和正音谱》说："杂剧院本，皆有正末、付末、姐、孤、靓、鸨、猱、捷讥、引戏九色之名。"事实上正末只有杂剧里设，引戏只有院本里设，其他的或许二者兼有（有的不是角色名称）。在元代遗留下来的文物形象中，也出现了两种演出形式的舞台造型。院本作场的场景见元初冲和真人潘德冲石椁上绘刻的院本作场图①。杂剧文物则有许多，例如山西新绛吴岭庄元墓杂剧雕砖、运城市西里庄元墓杂剧壁画、洪洞县明应王庙元杂剧壁画等②。

以上种种，都说明了院本演出在有元一朝始终处于兴盛状态，院本与杂剧演出同台共渡、并驾齐驱。只是由于院本段子短小简陋，文词粗俗伤雅，引不起文人士大夫的注目，其光芒为杂剧所掩盖，因而少为后人所知。

与北杂剧相比，院本是一种较为初级的戏剧形式，它的表演

---

① 山西省文管会、考古研究所《山西芮城永乐宫旧址宋德方、潘德冲和"吕祖"墓发掘简报》，《考古》1960年第8期。

② 参见山西省考古研究所《山西新绛南范庄、吴岭庄金元墓发掘简报》，《文物》1983年第1期；山西省考古研究所《山西运城西里庄元代壁画墓》，《文物》1988年第4期；刘念兹《元杂剧演出形式的几点初步看法》，《戏曲研究》1957年第2期。

特长又逐渐为杂剧所吸收。所以，明代以后，院本这种戏剧样式就在民间演出中逐渐消失了，不过它在宫廷里还一直活跃到明代后期，称作“耍乐院本”、“过锦戏”，与其他戏剧样式如杂剧、弋腔戏并列。

二、演出

元代院本表演的情形，高安道《庄家不识勾栏》散套有着生动的描绘，引如下：

【四煞】一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他是如何过，浑身上下，则穿领花布直裰。

【三煞】念了会诗共词，说了会赋与歌。无差错，唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。

【二煞】一个妆做张太公，他改做小二哥。行行行说向城中过，见个年少的妇女向帘儿下立，那老子用意铺谋待取做老婆，教小二哥相说合。但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。

【一煞】教太公往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚。翻来覆去由他一个。太公心下实焦躁，把一个皮棒槌，则一下打做两半个①。

【四煞】、【三煞】描写的是院本开场时表演的踏爨，先由引戏（一个女孩儿）上场舞蹈一番，然后副净带领其他角色一起登场，

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第30页。

大家共同念诗诵词、插科打诨，完毕退下，正戏开始。【二煞】、【一煞】描写的是院本正戏《调风月》的表演情景。由一位副末装扮乡村财主张大公，副净改扮成小二哥，引戏装成一位年少的妇人。剧情是张大公进城，看上一位立于帘下的妇人，请小二哥做媒说亲，小二哥对张大公百般捉弄，惹得张大公恼怒，用皮棒槌击打小二哥的头部。后面的剧情没有再说，或许就此结束。仅从现有描述也可以探知，元代院本基本上沿袭了宋杂剧的表演路数，装扮几个人物，铺排一个小故事，穿插着插科打诨的表演，主要目的在于引起观众的发笑。它与杂剧演出的不同，在于一是情节简单，二是基本不用歌唱手段，属于短小的说白喜剧一类。

元代院本的结构，根据从明代文献里发现的院本，例如脉望馆抄校本古今杂剧《蔡顺奉母》里面吸收的《双斗医》院本、朱有燉杂剧《吕洞宾花月神仙会》里收录的院本《长寿仙献香添寿》和《曲江池》里吸收的《酒色才气》院本、《金瓶梅词话》第三十一回描写的笑乐院本《王勃殿试》，以及晋东南近年发现的《土地堂》、《闹五更》等院本（见本节附录）来看，大体上是由几个角色共同表演一段生活场景，其间各人都有道白、有念诵，也唱小曲，以插科打诨结尾，但并不一定演出一个完整的故事。其情形，与上引高安道散曲的描写相符合。

元代院本没有见到独自上演的记载，文献里的例子都是安排在其他伎艺表演之前或之间。例如《水浒全传》第五十一回描写白秀英在勾栏里表演说唱诸宫调，前面先演“笑乐院本”，中间又夹演“村交鼓儿的院本”。又如前引《庄家不识勾栏》散套描写勾栏里的演出是“前截儿院本《调风月》，背后么末《敷演刘耍和》”，《敷演刘耍和》是杂剧作品，和院本《调风月》连接演出。元代院本也和宋杂剧一样分段演出，例如元人陶宗仪《南村辍耕录》“院本名目”里有“诸杂院爨”、“拴搐艳段”等，应该是“艳段”；又有“诸杂大小院本”、“和曲院本”等，应该是

"正"院本。《庄家不识勾栏》里，前面的踏爨就是艳段，后面的《调风月》是正院本。

三、剧目

元代的院本剧目，在陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五"院本名目"条里记载了许多，当然其中有一部分是由宋、金杂剧继承而来，至于究竟哪些是元人创作的院本，已经无法查考。元代南戏《宦门子弟错立身》里也提到院本名目六种：《四不知》、《双斗医》、《风流浪子两相宜》、《黄鲁直打得（到）底》、《马明王村里会佳期》、《搬运太湖石》，后三种见于"院本名目"。元初杜善夫《庄家不识勾栏》散套提到"院本《调风月》"的名字，并描述了其表演情景。

元代院本作家知道一个屈彦英，钟嗣成《录鬼簿》曰："彦英字英甫，编《一百二十行》及《看钱奴》院本。"可惜这两个院本都没有流传下来。《看钱奴》院本题材出自晋干宝《搜神记》，嘲弄悭吝人。

另外，在明代文献里还可以找出一些院本名目甚至剧本来，例如脉望馆抄校本古今杂剧里的《降桑椹蔡顺奉母》里收录了《双斗医》，《张子房圯桥进履》里收录了《清闲真道本》，《摩利支飞刀对箭》里收录了《针儿线》，朱有燉杂剧《吕洞宾花月神仙会》里收录的院本《长寿仙献香添寿》和《曲江池》里吸收的《酒色才气》院本，《金瓶梅词话》第三十一回描写的笑乐院本《王勃殿试》的演出，还有明初刘东升《金童玉女娇红记》杂剧里提到的《行者说仙法》、《店小二哥》、《乾打手》、《黄丸儿》、《师婆旦》等院本名目，其中一定有出于元代的，如《黄丸儿》还是从宋代传下来的作品（并见于"官本杂剧段数"和"院本名目"，前者题作《黄完儿》）。

1985年于晋东南潞城县崇道乡南舍村阴阳世家曹占标处发

现的明万历二年抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》里也提到院本名目八种：《土地堂》、《错立身》、《三人齐》、《张端借靴》、《改婚姻簿》、《神杀忤逆子》、《劈马桩》、《双揲纸》，其中后两种见于元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条（标作《四偌劈马桩》、《双揲纸爨》）。《错立身》则是元代流行的戏剧题材，元人李直夫、赵文殷都有《宦门子弟错立身》杂剧，元代南戏也有同名剧本，描写金代官宦子弟恋妓从艺之事，说明这是一个当时非常盛传的时事故事，《错立身》院本也应该是当时作品的遗传。据此，《礼节传簿》里记载的院本名目来源很早，应该有一部分是元代作品。《土地堂》又作《土地祠》，与明嘉靖时人李开先写的《三枝花大闹土地堂》应该表现同一内容，但李氏《李中麓闲居集·一笑散序》里明确说此剧为改窜旧作，可能二者同出一源，而源头或许也是元代旧作。宋代官本杂剧段数里有《土地大明乐》一目，不知与之是否有关。

四、附录

山西省晋东南地区民间乐户直到近代还能够演出《土地堂》和《闹五更》。山西省文化部门经过挖掘，得到前者的故事梗概和后者的口述剧本。《土地堂》有可能出自元代，《闹五更》则明显产生在明代嘉靖、隆庆年间，因为它得名于当时广为传唱于北方的民间小曲【闹五更】（见沈德符《顾曲杂言·时尚小令》）。由于院本资料的缺乏，这两个院本的材料可以帮助我们进一步了解院本的演出情况，特附录于此，以便读者与其他文献记载中的院本段子相对照。

（一）《土地堂》梗概

1985 年，山西省戏剧研究所一些人到晋东南的潞城县微子镇调查，当地乐户老艺人朱招群、朱群才口述了《土地堂》的故事梗概：秀才、富户与浪子张三结拜为把兄弟。张三好赌贪杯，

不务正业，两人劝他不如去死。张三在土地庙里用种种假死状来赚得二人的酒肉吃喝，插科打诨一场。

（二）《闹五更》剧本（又名《副末院本》）

（人物：副末，戴罗帽，穿黑褶子，白布裙，系带，黑鞋白袜，鼻上涂“豆腐块”。
老张，戴无翅相纱帽，穿红蟒（不系玉带），带黑三髭，手执檀板。

［老张由上场门上，副末由下场门倒退上，二人相撞。

老张：唉！你是副末？

副末：嗷，我怎么不认得你？

老张：唉，都是老朋友了。我是老张。

副末：你是老张啊？

老张：你来干什么？

副末：我来圪串圪串吧。好啦，你我素日交好，我有一段笑话要和你说说。

老张：什么笑话？

副末：什么笑话？有个老张秀才呀，厮跟了一个老妈子，姓王。以前两个人就相好，很不错。后来这个老妈子呀，唉！她的银钱挣得不少了，想跟这个老头俩人离别了。

老张：老秀才怎么想呀？

副末：这个老秀才呀，他想，你花了我多少银钱，翻脸就不认我这个旧朋友了，今天我还要试试你的心，是真改了呀，还是故意装相啦。

老张：他怎么去试她的心呀？

副末：不要急，我访她的故事你听嘛！

老张：你说吧。

副末：说着说着到了一更天了。

老张：到了一更天了？

副末：到了。这里有个小歌子呀。

老张：有小歌子，给咱唱唱吧。

副末：你听吧。

老张：我给你打住板。

副末：（唱）一更天那么一秀才，你不该叫老娘的门子来。这老娘我不是一个那等人，你叫，你叫，你只管叫来。你叫，你叫，你只管叫来。

［老张一直打板。

副末：老伙计，你是干什么？我都不唱了，你怎么一直是"不喳、不喳"的？

老张：不是"不喳、不喳"的，是我听见"不踏、不踏"的。

副末：老秀才想，这个老家伙还装哑巴啦。我叫她的门，她还不答应啦。我得想办法。

老张：想什么办法？

副末：想什么办法？二更打过来了。

老张：到了二更了。

副末：二更天也有一个歌，还得唱一唱。

老张：你唱吧。我给你打。

副末：你听。（唱）二更天那么一秀才，你不该把老娘的门拨开。老娘我不是一个那等人，你拨，你拨，你只管拨开。你拨，你拨，你只管拨开。

老张：唉，拨开了门了。

副末：咳，拨开门了，老家伙还装意思啦。

老张：装啥呀？

副末：她还说她不是那等人。

老张：她还说她不是那等人？

副末：可不是吧。

老张：老秀才怎么办吧？

副末：说说话话，又打过三更天了。

老张：打三更啦。

副末：三更天也有一段歌，还得唱唱。

老张：你唱吧。

副末：（唱）三更天那么一秀才，你不该坐老娘的炕上来。老娘我不是一个那等人，你坐，你坐，你只管坐来。你坐，你坐，你只管坐来。

老张：人都坐炕上了，老婆还不愿意呀？

副末：唉，这个老婆牙咬得可硬啦！

老张：真是装她妈的相！坐炕上了，她还……

副末：她是个吃肉不想腥嘴啊！

老张：这老婆怪有意思。

副末：是有意思啊。说说话话，四更天了。

老张：四更还有歌吧？

副末：有，听我给你唱。

老张：我还给你打板。

副末：（唱）四更天那么一秀才，你不该爬老娘的肚子上来。老娘我不是一个那等人，你爬，你爬，你只管爬来。你爬，你爬，你只管爬来。

老张：嗯，爬到她肚子上了，她还装呢！

副末：哈哈！真有意思。

老张：太有意思了！

副末：牛得厉害！

老张：嗯，真是牛得厉害。

副末：这老婆就不吱声？

老张：就不吱声。

副末：老伙计，到了五更天了。

老张：五更了，五更还得唱。

副末：对。（唱）五更天那么一秀才，你不该给老娘我猥进来。老娘我不是一个那等人，你猥，你猥，你只管猥进来。你猥，你猥，你只管猥进来。

老张：给她妈猥进去了。

副末：猥进去了，她好受了，她也不说啥了。

老张：嗯！

副末：实在说她还没有洗了手，前头都是装啦。

老张：是装啦。她还没有改好。

副末：没有改好。

老张：这就叫……

副末：这就叫闹五更。

老张：这就叫闹五更？

副末：这就是唱五更，老秀才叫门。

老张：老秀才叫门？

副末：老秀才叫门。

老张：老秀才叫王大娘的门。他俩是老相好，就有交情啊。

副末：就有交往。她发老秀才的财可不少，后来想勾了这个臭字号，换上个新的，哪行啊！老秀才在她身上可花痛钱了，给她置房呀，买地呀，家具首饰，一大圪堆。现今她不认他这个旧朋友了。老秀才呀，发了火，我到底试试她是真是假。

老张：到底试出来了。

副末：这个老秀才呀，花了好些钱，也没有买住她的心。

老张：以后怎么来呀？

副末：以后老秀才不走这条道了。拉倒吧！你坑了我的钱，你发你的财，我穷了，我过我的穷天气。这个串门子呀，逛婆娘呀，没个好下场。

老张：没个好下场。相与亲家母是条邪路呀！

副末：对！

老张：王老妈子也没改，还想发那个财。

副末：还想发那个财。

老张：把老秀才挖干了，她就不认他了。

副末：她就不认他了。

老张：她还装好人啦。

副末：她还装好人啦——五更唱完了。咱破几个谜吧？

（下略）

第五章 南戏的演进

元代北杂剧的兴起并向南方推进，把南戏挤到了一个尴尬的位置。但同时，也就为南戏吸收新的营养，展现新的生机提供了条件。与北杂剧相比，元代南戏虽然在舞台上不占主要地位，但它在元末的重新崛起，却令人刮目相看。

第一节 概述

元蒙统一中国后，由于北方政治文化势力的南下，北杂剧迅速占领了南方诸多文化阵地，并深入到江、浙、闽等南戏的基地，这造成对南戏的极大冲击，削减了其发展的势头。但是，南戏并没有停止它在当地民间的发展，它的活动遗迹仍然随时可见，它更以自身深厚的文化底蕴逐渐争得了北方人的喜爱，于是，一旦元代后期中央皇权失控的局面形成，它就借助南方人民的反元情绪，乘时而起，迅速实现了繁荣。

距离元朝灭宋大约二十年的时候，南戏在江苏苏州一带盛行的情形，在当时人的题咏里透露了出来。由宋入元的著名词人张炎，在大德四年到九年（1300~1305年）这一段时间里，写作了一首【满江红】词赠给吴中的南戏艺人，题为："《韫玉传奇》，推吴中子弟为第一流，所谓识拍道字正声清韵，不狂俱得之矣。

作平声【满江红】赠之。"① 其词曰：

> 傅粉何郎，比玉树琼枝漫夸。看生子东涂西抹，笑语浮华。蝴蝶一生欢情事，似花还却似非花。最可人，娇艳正芳年，如破瓜。离别恨，生叹嗟；欢情事，起喧哗。听歌喉清润，片玉无瑕。洗尽人间笙笛耳，赏音多向五侯家。如思量都在步莲中，裙翠遮。

从词意看，张炎是在赞咏吴中男伶的扮相、表演伎艺。他先称美男伶的扮相之妙，如何郎傅粉，如艳女破瓜，所谓"似花却还似非花"。继而推许其歌喉清润，舞如步莲。看来当时南戏演出与宋代一样，还是以男伶扮演二八倩女。张炎在题注里还为南戏歌唱提出了一些标准，即"识拍、道字、正声、清韵"，讲究节奏、切口、音质、韵律等，可以看出他是南戏欣赏的行家。吴中即江苏省吴县，在苏州周围。我们从中得到的信息是：在元蒙统一不久的时候，东南一带盛演南戏《韫玉传奇》，而以吴中的艺人演得最好。这条史料中不仅有南戏活动的痕迹，有流行剧目的记录，还有南戏竞争的表露，实在是难得，它充分说明了南戏入元前期的状况。

之后不久，在南戏的故都温州又发生了恶僧祖傑勾结官府残害平民的事，人们把它写成南戏到处传播。由宋入元的周密在

---

① 张炎作此词的时间，洛地《韫玉试证》一文（载浙江省艺术研究所编《艺术研究资料》第3辑）考证甚确，此从之。张炎为此词所作题注有两种不同版本，文字相去甚远，《永乐大典》卷一四三八三"寄"字韵所录为繁本，单行《山中白云词》本为简本。此据繁本。因为简本题注仅为"赠韫玉传奇惟吴中子弟为第一"，如果断作"赠韫玉传奇"，显然不通，而断作"赠韫玉"，后半"传奇惟吴中子弟为第一"又不通，况且时人只以"传奇"指称剧本，没有用它指称剧种的，即使就是指南戏，说吴中子弟演出南戏第一，也不符合当时情况。事实上将两种文本比较一下就可以看得很清楚：单行本题注是《永乐大典》本的节文。

《癸辛杂志别集》卷上"祖傑"条记载了这件事，并说："其事虽得其情，已行申省，而受其赂者，尚玩视不忍行。旁观不平，惟恐其漏网也，乃撰为戏文以广其事。后众言难掩，遂毙之于狱。"周密听说这件事是在杭州，另一位由宋入元的刘埙在福建建阳也听说了这件事，在他的《水云村稿》卷八《义犬传》里作了记载，所记事实略有差异，应该是流传失真所致。但是他的文字里提供了一个重要数据，即他听说此事的确切年代。文中说："延祐甲寅春，予往延平。延平总管韩君玉国宝之子邦彦从予学，一日有所厚泉州教授林南谷来访韩，南谷永嘉平阳人，而总管前仕浙东，与林旧，是以来也。予从坐间，屡闻二公谈长老不已，顾不知其端，乃详叩二公，具述如上，且谓当日非此犬则失此贼，七人衔冤无诉矣。"刘埙听说此事在延祐元年（1314 年），地点为延平府（今福建南平市），传播之人为泉州教授温州人林南谷，从林南谷与韩君玉将祖傑之事当作逸闻谈论，二人对此事都很熟悉来看，大约这是在韩君玉于浙东任职时发生的事，那么，其时间大约在 1310 年前后，比张炎记载《韫玉传奇》的时间大概晚 5 年。这时候的温州，仍然是南戏盛行之都，因此人们才能够随手拿它当作舆论工具，向社会传播一件有公愤之事，它表明南戏在温州一带从来就没有衰歇过。

南戏的重新兴盛是顺帝时期的事，明人徐渭《南词叙录》说元代戏剧的发展情形："顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者猬兴。"元顺帝是元朝最后一个皇帝，开朝于 1333 年，距离祖傑南戏的产生又有二十余年。此时元蒙的统治已经进入末路，汉人反抗的战乱已起，因而此时的南戏勃发，或可说是有汉人的民族之思在为之作助。我们看，直到明代嘉靖年间（16 世纪）的徐渭，仍然心中耿耿地在他的《南词叙录》里把北杂剧说成是"夷狄之音"，而称南戏为"中国村坊之音"，就可以想到了。另外，因为南戏流传的范围日益广泛，其剧本的作者早已不限于温州一地，

因此它逐渐注意用江、浙官话写作，我们看后来温州人高明写的《琵琶记》里，几乎找不出温州方言的成分，就可以知道。这也是南戏得以日益兴盛的原因。

于是，南戏的发达时期来到了，出现了众多的作者与作品，今天知道的“荆、刘、拜、杀”四大南戏剧本，以及有元代存本的《宦门子弟错立身》和《小孙屠》南戏剧本，大都成于此时。南戏在当时文人汇聚的南方第一都市杭州，已经大有市场。例如《宦门子弟错立身》署有“古杭才人新编”，《小孙屠》标明“古杭书会编撰”，都显示了南戏在杭州的势力，同时还告诉我们，杭州这时已经出现了类似于南戏产地温州“九山书会”那样的民间剧社。这时一些文人也开始侧目于南戏创作，例如杭州人萧德祥，“凡古文俱隐括为南曲，街市盛行，又有南曲戏文等”。另外一位杭州名士沈和则创“南北调和腔”①，尝试将南曲和北曲结合演唱。这不能不是南戏本身壮大的结果。如果依据时代靠后的清人张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》，则似乎南戏的势力当时还延伸到了元朝的都城大都②，这可能是由于京杭运河之便。不过，此时南戏的主要基地仍然不出吴语方言区一带。

这一阶段南戏艺人也提高了伎艺，其中一些超绝警拔者，开始受到文人的注目，成书于至正十五年（1355 年）的夏庭芝《青楼集》中记载了三位：

> 龙楼景、丹墀秀，皆金门高之女也。俱有姿色，专工南戏。龙则梁尘暗簌，丹则骊珠宛转。后有芙蓉秀者，婺州人，戏曲小令，不在二美之下，且能杂剧，尤

---

① ［元］钟嗣成《录鬼簿》。

② 谱里于《金鼠银猫李宝闲花记》下注云：“大都邓聚德著。业卜，字先觉。尚有《三十六琐骨》戏文，隆福寺刻本。”隆福寺，其址在今北京东四一带。

为出类拔萃云。

《青楼集》的撰写是以记载北杂剧艺人为目的，但夏庭芝破例载录了这三位南戏女艺人的姓名事迹，说明她们确实达到了极高的表演成就，以致不能被忽视。值得玩味的是，南戏一直被文人士大夫视作村歌俚曲，音律不谐，这里夏庭芝偏偏从歌唱的角度来赞美龙楼景和丹墀秀，并且用了“梁尘暗簌”、“骊珠宛转”这样优美的文词来形容她们，不是恰恰见出南戏演唱技巧一种长足的进步吗？至于浙江婺州芙蓉秀，则更能兼擅南戏和北杂剧，称其为“出类拔萃”，正可以当之。

就在这种南戏勃发的时代背景下，温州人高明写出了千古名作《琵琶记》，奠定了元代南戏的历史地位。

第二节 南北交融

宋金与宋元南北政权的划地分据，导致了南曲和北曲两大声腔系统的形成。这两大系统间虽然并无严格的界限，时而互相渗透，但元朝的统一，北曲声腔系统随着元朝政权的南移而扩展到南方，为它们实现真正的交流融会提供了条件。南北曲声腔系统交融的结果，是为南戏音乐结构的走向成熟播撒了催化剂，从而使南戏得以在体制的整饬化、规范化、定型化方面迈出关键性的一步。元代后期南戏的兴盛局面，应该说和它的这种进步是相辅相成的。

一、南北调合腔

徐渭《南词叙录》说：“元初北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝，忽又亲南而疏北，作者猬兴。”南戏和北杂剧之间一方面互相竞争，一方面又互相汲取

长处，长期共存。在这种环境下，它们彼此之间开始发生交融现象。

南曲和北曲由于方音、旋律、节奏上的不同，各有自己的一套唱法，彼此间的区别很明显。所以当时人燕南芝庵写《唱论》，就在“凡歌之所忌”项里规定法则：“南人不曲，北人不歌。”但是，由于两者的共同盛行，在实际演唱中，艺人逐渐能够有兼擅唱南曲和北曲的本领。元人仇远《竹素山房小饮》七古有句曰：“吴下老伶燕中回，能以北腔歌【落梅】。”[①] 【落梅】即【落梅风】，属双调，散曲和杂剧里都使用，周德清在此曲名下又标出其另外一个名字【寿阳曲】，顾名思义，这是一支从山西寿阳地区唱起的小曲。仇远为杭州人，由宋入元，吴下老伶指的是南戏艺人。这说明，大约在元初的时候，南戏艺人已经开始学习演唱北曲了。于是，逐渐就产生了夏庭芝《青楼集》里说的南北兼擅的出色艺人芙蓉秀者等。芙蓉秀虽然是浙江人，以唱南曲为专业，但又能够演唱北曲杂剧，并且达到了纯熟精湛的地步，因而受到夏庭芝的称赞。又如元人姚桐寿《乐郊私语》载，澉川杨氏与作曲家贯云石、鲜于去矜交好，受到熏陶，“以故杨氏家僮千指，无有不善南北歌调者，由是州人往往得其家法，以能歌有名于浙右云。”善南北歌调者竟有如此之多，可见燕南芝庵的禁忌是过分的拘泥了。

南曲与北曲既然在相同地域里流行，又有众多的艺人同时兼擅两种声腔的唱法，于是，在同一套曲子里既演唱南曲曲牌，又演唱北曲曲牌的现象就发生了。当时人称之为“南北调合腔”，例如钟嗣成《录鬼簿》曰：“以南北调合腔自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。”

钟嗣成认为第一个运用了南北调合腔手法的是沈和甫。沈和

① ［元］仇远《金渊集》卷二。

甫为杭州人，杂剧与散曲创作都极其出色，享有盛名，江西人称之为“蛮子关汉卿”[1]，他生活的时代在元代后期，比钟嗣成稍早，钟师事之，在吊词中称“占风流独我师”。但是，查阅今天传世的元人散曲作品可以发现，先于沈氏而“以南北调合腔”进行创作的亦有人在。例如杜善夫、王实甫、荆干臣等人，都是元初著名的散曲和杂剧作家，都有“合腔”的作品流传下来，但是颇不足信。这些作品都见于明人刊刻的词曲集，其中，《北宫词纪》里录有注为王实甫作的【南吕·四块玉】散套，而原刊本《词林摘艳》却归为王子安作。《北宫词纪》、《词林白雪》都收有题为荆干臣作的《闺情》套数，而《雍熙乐府》、原刊本《词林摘艳》却标作唐以初作。可见明人已经弄不清楚这些作品的作者了。原刊本《词林摘艳》题为杜善夫作的《七夕》散套，虽不见有题作他人的，然而此套的南北曲牌联套的结构形式极其工整，达到了充分的成熟化和规范化，在杜善夫的时代产生的可能性是很小的。

钟嗣成是北曲专家，善音律，撰写小令、套数极多，脍炙人口，又创作了许多杂剧剧本，“皆在他处按行”[2]，他的《录鬼簿》的体例也是谨严的。因此，他对于沈和甫所下的断语应该是具有权威性的。他又与沈和甫相识，在杭州居住时曾经彼此往来，他的话决不可能捕风捉影，一定有所依据。而且，如果像杜善夫、王实甫这样赫赫有名的先辈大家写作了“合腔”作品的话，钟嗣成决不至于抹杀，而把功劳记在后来的同辈人沈和甫的帐上。即使他这样做了，《录鬼簿》一旦行世，时人会以失实相讥，他何必冒这个风险呢？故而，我们宁可相信钟说。

但是应该指出，钟嗣成讲“以南北调合腔自和甫始”，是指

① 参见［元］钟嗣成《录鬼簿》。
② 参见［明］贾仲明《录鬼簿续编》。

的在北曲套数中吸收南曲曲牌，从而形成南北曲牌联套的形式。而事实上，早在沈和甫之前，南戏中就已经把北曲曲牌拿来和南曲曲牌混合使用了。沈和甫只是从南戏里受到启发而已。

二、南北调合腔在南戏里的发生

南戏最初处于“顺口可歌”① 的音乐形态，其本性是兼收并蓄而具有开放性的，因而能够杂取各种曲调，在它的形成和发展过程中，曾吸收了词调、说唱、宋杂剧、舞曲以及各种民间伎艺的成分融为一炉，这在《张协状元》里留有明显的痕迹。一旦北曲传入南方，南戏中就开始吸收北曲曲牌，这是十分自然的事。

宋元南戏已经大量亡佚了，今天所能够看到的只剩下《永乐大典》里保留的三个剧本。其中《张协状元》产生于南宋，其时尚未南北交流，故而全用的是南曲曲牌。《宦门子弟错立身》和《小孙屠》两个剧本则都是元朝统一后的产物，其中都吸收了北曲曲牌。

从一些现象来判断，《宦门子弟错立身》里吸收北曲曲牌完全是出于一种偶然的原因，或者说是完全不自觉的行为。南戏《宦门子弟错立身》是从北杂剧作家李直夫或赵文殷的同名剧作改编而来，在根据北杂剧的本子改写成南戏时，由于其中有一些曲牌里运用了很多北方方言和杂剧表演术语，不好换成南方语言来表达，用原词来填南曲吧，重新组织平仄韵脚也不易，于是改编者索性就把原来的北曲曲牌连同原词一起直接搬进了南戏，既然很多艺人都会兼唱南北曲，那么让他们在一出戏里交替着唱唱也无妨。这大概就是南戏《宦门子弟错立身》里吸收北曲曲牌的最初动机吧？

现在来看南戏《宦门子弟错立身》里融合北曲的情况。第十

① ［明］徐渭《南词叙录》。

二出一共十五支曲牌，其中除了一支【四国朝】，四支【驻云飞】是南曲，由他人唱以外，其余十支都是北曲，由生一个人唱：

【越调·斗鹌鹑】——【紫花儿序】——【四国朝】——【驻云飞】——【同前】——【同前】——【同前】——【金蕉叶】——【鬼三台】——【调笑令】——【圣药王】——【麻郎儿】——【么篇】——【天净沙】——【尾声】

其中的北曲曲牌全部属于越调，如果把五支南曲曲牌去掉，它们的前后连接顺序恰恰符合北曲越调的联套规则。很明显，这是北杂剧里的一套由正末主唱的曲子，南戏将它移植过来了。南戏中吸收北曲曲牌最原始的形式就是把北曲成套地搬来，生硬地插入南曲中使用，这实际上还谈不到融合。

南戏《宦门子弟错立身》第五出里也吸收了北曲曲牌，但却是另外一种情况。如果除去该出后面的四支南曲【锁南枝】，其他的曲牌就都是按照一支南曲一支北曲相间排列的，这显然是比十二出更为进化的形式。形成这种曲牌结构的原因，恐怕还是偶然因素占多数。著者认为，这一出里的四支北曲，其中【那吒令】、【雀踏枝】、【六么序】三支都应该是从北杂剧里照搬来的。【那吒令】、【雀踏枝】的曲词是由十一种北杂剧剧名组成，南戏把它们搬来后，又添上两支【排歌】南曲，唱了十八种南戏名目，分别把这两支南曲放在两支北曲后面，再接上【六么序】，这样就形成了南北相间的形式①。

在南戏《宦门子弟错立身》中使用南曲和北曲曲牌的时候，

① 参见廖奔《南戏〈宦门子弟错立身〉源出北杂剧推考》，《文学遗产》1987年第2期。

都不标明，可以看出，南戏最初吸收北曲曲牌时，仍像吸收其他各种曲子那样，并不认为应该把曲子的来源都交代出来，换句话说，当时南戏对于南曲和北曲的区分尚不自觉。南戏《小孙屠》的作者则已经开始注意到了这个问题。例如其第十九出的曲牌组织形式为：

【北新水令】——【锁南枝】——【北甜水令】——【香柳娘】——【花儿】

其中引用的两支北曲曲牌就都明确标出，而南曲曲牌则不标。但在第九出和第十四出里，就把相间的南北曲牌都标明了。如第十四出：

【北曲端正好】——【南曲锦缠道】——【北曲脱布衫】——【南曲刷子序】——【锁南枝】——【同前换头】

可以推测，《小孙屠》的产生时间较《宦门子弟错立身》要晚，而当时人区分南北曲牌的认识已经发展了。限于资料，我们对于《小孙屠》里将南北曲牌混用的动因、目的还看不出来，这不能不说是一个缺憾。

三、南北调合腔的定型

南曲和北曲在演唱风格上是大不相同的。明人魏良辅《曲律》云："北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主。"徐渭《南词叙录》也说："听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅"，"南曲则纡徐绵渺，流丽婉转。"这虽然是明代的情况了，但也包含了从宋元流传下来的遗响。可以想象，如果将南曲和北曲交奏，就能够造成

音乐风格上的诡谲多变，旋律和节奏上的高亢低回、抑扬顿挫，使人听来一新耳目，比过去单听南曲或北曲更增添了新奇的效果。所以，文人注意到了南戏中吸收北曲的情况，并开始在散套创作里仿作。

说“以南北调合腔自和甫始”，并不一定就意味着是沈和甫在北曲套数中首创此格，很可能在他之前或同时，有许多人都在进行尝试，只是不如他这般名气大、影响远，或者没能写出像他那样规范化的作品罢了。例如与沈氏同时代的范居中，就也“有乐府及南北腔行于世”①。他的题为《秋思》的散套，在一支南曲一支北曲相间的结构中就有某些变通。此格一经创立，仿作者竞出，甚至像著名北杂剧作家郑光祖、北曲音乐家贯云石也都有此类作品问世。

沈和甫的合腔作品规则严整，自然具有示范意义。我们看他《潇湘八景》的联套：

【仙吕·赏花时北】——【排歌南】——【那吒令北】——【排歌南】——【雀踏枝北】——【桂枝香南】——【寄生草北】——【乐安神南】——【六么序北】——【尾声南】

于整饬之中见章法。沈和甫能够写出纯熟的合腔作品也是与他的经历有关的。他是杭州人，又被称为“蛮子关汉卿”，那他势必精熟南曲，但又受到北曲作家如关汉卿的深刻影响，故而他能够将南曲和北曲结合起来进行创作。这种尝试已经是自觉的，为一种追求新形式、新效果的目的所驱使。

文人在北曲散套中创造合腔的形式，只是为了猎奇，与曲文

① ［元］钟嗣成《录鬼簿》。

所表达的内容并没有什么关系。但是也有它的功劳：其一，南曲过去是没有宫调的，由于合腔的原因，原来已经标明宫调的北曲曲牌，在与南曲曲牌组成新的套数时，实际上也对南曲曲牌在宫调上进行了整理和规范。其二，北曲套数森严的格律规范至此打破，北杂剧也受到了影响，在自己的音乐体制中吸收南曲曲牌，例如元明之间贾仲明的《吕洞宾桃柳升仙梦》杂剧，四折都是用南北调合腔方法写的，以后明代杂剧日趋南曲化，甚至出现了全部用南曲来写的杂剧，也不能不说是由此滥觞。

南北调合腔这种艺术手段的真正效果，在明代传奇中才体现出来。随着创作实践的增多，人们渐渐发现，在一场戏里合理地使用南曲和北曲，能够渲染出不同的戏剧情调，烘托出强烈不等的音乐气氛，甚至能够造成人物身分、性格上的鲜明对比。直到这时，人们才开始有意识地利用这种手段来为内容服务，合腔的手法趋于成熟，在戏曲创作和演出实践中发挥了很大的作用。

第三节　南戏与北杂剧的比较

南戏与北杂剧在体制上各有优长与缺点，在二者交流混融的过程中，南戏逐渐吸收了北杂剧的诸多长处，克服自身的一些缺点，于是，在顺应时代的前提下，南戏得到了极大的提高，这是南戏得以在明代蓬勃兴盛、突破了地域限制而成为流行全国的大的声腔系统、最终迫使北杂剧走向消亡的根本原因。在这里，对南戏与北杂剧作一比较，有利于我们理解南戏日后的发展。

一、音乐体制

由于传统和吸收成分的不同，北杂剧在音乐结构上的长处最初是远远胜过南戏的。北杂剧在对诸宫调和散套的继承过程中，形成了固定的曲牌联套方法和四套曲式，其结构成熟而谨严，便

于创作和演出的实践。南戏直接起自民歌小唱，里巷歌谣，没有形成固定的音乐规范。而把众多的民间歌曲松散地串组在一起，联成大套，势必会造成音乐旋律流畅性和风格完整性方面的某些缺陷。

南方曲牌体音乐形制的发展，在确立曲调的宫调归属方面，比北方音乐要迟缓得多，这从两个例子中可以看出来。一是今天见到的一套南宋赚曲【中吕宫·圆里圆】，虽然标明为中吕宫，其中的【紫苏丸】曲牌，后世却划归仙吕宫。二是宋代南戏剧本《张协状元》之首引录的一段诸宫调五支曲牌，既不标明宫调，也没有尾声。这说明当时南曲曲牌的宫调划分还处在初级阶段。

因而，宋元南戏的曲牌联套并不完全遵从宫调理论，明人徐渭《南词叙录》所谓"本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓'随心令'者，即其技欤？间有一、二叶音律，终不可以例其余。"当然，这并不等于说南戏曲牌联套完全没有规律，正如徐渭所说："南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相临以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也，如【黄莺儿】则继之以【簇御林】，【画眉序】则继之以【滴溜子】之类，自有一定之序，作者观于旧曲而遵之可也。"按照明人曲谱，【黄莺儿】和【簇御林】都属于商调过曲，【画眉序】和【滴溜子】都属于黄钟过曲，在调式色彩和调性风格上彼此接近，可见宋元人只是凭借经验而从事曲牌联套的工作罢了。从今存三本宋元南戏剧本《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》的曲牌结构来看，其联套形式比较杂乱，并没有形成一个规范的样式，特别是后两种还吸收了北曲的成分，反映出南戏音乐的较为随意性和自由性。这样，就使得南戏的创作长期停留在艺人的经验阶段，文人难以措手，这种状况又使南戏品位久久得不到提高。

元杂剧创作则谆谆遵从宫调规范，决不逾格，这是由于元杂剧的音乐体系直接继承了金代诸宫调等音乐形式的成果，在其形

成时就已经极其成熟和健全，并已出现例式化的结构，谱曲填词的人只要按照前人格式进行就可以了。从今天所见到的元刊杂剧剧本来看，其音乐结构例由四套曲子组成，每一套曲子隶属于一个相同的宫调，大体上第一套曲子都用仙吕宫，极少例外；第二套曲子多用南吕宫、正宫或者中吕宫，第三套曲子多用中吕宫、正宫或越调，第四套曲子多用双调。各宫调里曲牌的排列和连接顺序也大体有着一定之规。这样，北杂剧的音乐体制就显得完善而规范，流转又圆熟，文人得以对之进行把握，并在杂剧创作中注入自己的精力和才学，从而提高了其艺术价值。

但是，北杂剧的优点与南戏的缺点，又各自都有着自己相反的一面。北杂剧音乐格式的走向固定化，也就等于宣告了它发展的停滞与走向终极。北杂剧音乐的过分程式化，使它的音乐旋律过于单调而缺少变化，它相对固定的四大套音乐体制，即使是作家努力创意使之有变化，也只能在有限的空间范围里进行，终于不能给人以完全的新鲜感和丰富感。加上后期杂剧作家在创作时，很多人都离开了现实的音乐实际，仅仅照谱填词，完全不考虑音乐旋律上的问题，就使北杂剧进一步走入了死胡同，变成在音乐上陈陈相因的东西。南戏则不同，它有宽广得多的音乐创作范域。南戏曲调组合的随意性，使它可以随时根据剧情气氛安排和调节音乐旋律，设置唱段，不必顾虑外在框范的突破。南戏的音乐结构具备自由的伸展空间，它的整体长度没有限制，可以视内容需要而伸缩，因而容量和表现力大大扩充。南戏在与北杂剧的交融中，音乐体制逐渐走向规整严谨，但又不像北杂剧那样固定化与僵化。南戏的这些特点，使之得以既吸收北杂剧的优长，又保持自身性格的活力，丰富与发展自己，以致最终得以击败北杂剧而生生繁衍至今，显示了更为长久的艺术生命力。

由于历史形成的脚印不同，南北曲在伴奏乐器和演唱方式上也有显著的区别。南戏演唱不用管弦乐器伴奏，而采取徒歌的方

式，只以拍板节拍，而用锣鼓扶衬，但在曲腔之尾用人声帮和。南曲伴奏特点的形成，也因为它最初来源于宋词和民间小令的演唱。宋词的演唱历来是只以拍板节拍，或加上鼓的帮扶，而不用管弦乐器伴奏的。民间小令则多半是徒歌。所以，当南戏最初把这些词牌小令串组成松散的套数而搬上戏剧舞台时，仍然继承了其原有的伴奏特点。北杂剧则因其音乐体制直接承自诸宫调等，一开始就是用锣、板、鼓、笛伴奏的，后来又慢慢加入弦索乐器如琵琶等。在唱法上则历来为一人单唱，用管弦乐器扶衬。

南北曲在调性色彩、旋律风格上有着显著差异。明人尤为喜欢比较这些差异，如魏良辅、徐渭、康海、王世贞、王骥德、徐复祚等人都有论述。归纳他们的说法，再加上今人的研究心得，可以描述南北曲的不同风格特征如下：南曲声多字少，旋律性强，旋律多用级进，节奏比较舒缓，以清唱为主，以拍点板，听起来纡徐绵渺，流丽婉转，但过于柔媚细弱。北曲字多声少，朗诵性强，旋律常有四度以上的大跳进行，节奏较为紧促，用弦索伴唱，听起来雄壮劲切，慷慨激越，但过于硬挺直截。由这两种风格特点的属性看，南曲贴近于清平盛世的婉媚之音，北曲则接近于社会激荡时期的雄健之响。北曲在元朝能够占据统治地位，而南曲的兴盛不得不有待于明王朝大一统的到来，实在是受到历史内在机理的支配。

二、表演体制

北杂剧与南戏在表演体制上也各有优劣。北杂剧四大套的音乐体制便于操作，有利于创作的发展，但它的结构限制了舞台时空的自由延展，因而较南戏受到更多的限制。北杂剧形成块状结构，通常要把主要剧情列入四套中来表现（表面上近似于西方戏剧的四幕结构，但实质上差异很大，主要在于对时空转移的理解与处理方法不同），但有时情节较为复杂，大量情节被塞挤到歌

唱之外的空间去表现，于是造成过多的过场戏。块状结构有时不得不凑合情节，有时出现歌唱分布不均的现象，都是北杂剧受到体制限制的表现。

南戏自由组合的线性结构，没有北杂剧的种种限制，可以根据内容任意调整布局和长度，因而有着更多创作上的自由。南戏的音乐体制比较开放，歌唱随意性较大，因此通场的歌唱与念白分布均匀，没有北杂剧歌唱场子与念白场子的明显区分。

北杂剧一人歌唱的体制，限定了歌唱的角色，这有利于提高主要演员的歌唱技能，并为之提供充分的表演空间。但其反面是时而受到剧情内容的制掣，歌唱的主角不得不经常在一个戏中分别扮饰不同的人物，例如元刊本《薛仁贵衣锦还乡》里，正末在楔子、第二折、第四折里扮主角薛大伯，第一折里扮官僚杜如晦，第三折扮拔禾（村人），三人年龄、身分迥异。这造成人物塑造方面的缺陷：上一场的主要人物，下一场因为不唱就成为次要人物，主人公因此而被掩盖，特征不突出，性格不鲜明。关汉卿的《关大王单刀会》、孔文卿的《东窗事犯》都有这个问题。歌唱的自由性，使南戏的主角可以只充演一个主要角色，有助于南戏的塑造人物。南戏只有次角才改扮纷繁，尽管也有人物性格掩于角色特征的缺陷，毕竟不是大问题。

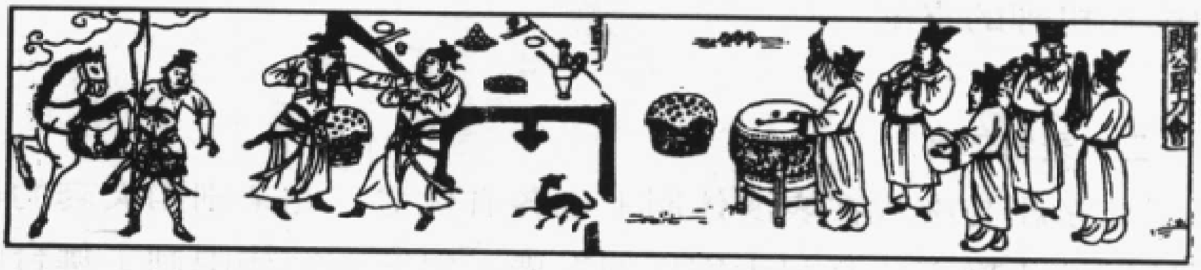


图8　元治至建安虞氏刻《三国志平话》插图杂剧《单刀会》演出场面

北杂剧一人歌唱，主角无法休息，而次要角色却无力相助，只得限制一本戏的篇幅，并在场次之间插演其他节目如杂技等，造成戏剧表演纯粹性程度的降低。南戏各人皆唱，势必在演唱的

质量上打折扣，但也有调剂的作用，并且为主角争得休息时间，因而在剧场性方面更为合理。另外戏剧中的唱以塑造人物为目的，与专门的歌唱艺术要求也不同。而且南戏锻炼了各路角色，使之在唱腔上有发展的余地，后世各个行当的唱腔由此奠基。

北杂剧是单主角制，南戏是生旦双主角制，就表现力来说，前者促迫，使演员时而不胜其劳，后者容裕，艺人足可周旋适度。北杂剧的主角由于可以扮演各种身分与年龄的人物，因而表现生活面要宽广得多，南戏的生旦结构限制了其主人公的身分和年龄，展现生活面比较狭窄。但是北杂剧结构与角色的限制大，对于任何生活的表现都比较仓促肤浅，不能够切入肌理。而南戏的长篇巨制、生旦对举，却在委婉表现家庭伦理、悲欢离合上发挥了重大作用。家庭是社会的细胞，它包笼了每一个人。因此，以家庭为中心的南戏，更为细腻熨贴地展示了人世间的日常生活，就抓住了人们最为关切的社会视点，因此也更为人们所欢迎。明代传奇的取代杂剧，不能说不是南戏充分发挥了它的这一功能所起到的效果。

总之，尽管北杂剧与南戏在体制上都存在着问题，但比较而言，南戏体制是开放性和可变异性，因此能够不断改变自己，使之更加适合于表演的需要。南戏体制为戏曲的进一步发展打开了前景。例如明清地方戏兴起以后，各路角色的表演都积累起丰富的表演经验，各种角色都可以成为主演，戏曲才真正实现了对于社会生活与各色人等的随意表现。

第六章 舞台艺术的成熟

元代是中国戏曲得到蓬勃发展的历史阶段，戏曲的舞台原则与表演手段也在这其间得到了丰富、完善与定型。元代戏曲表演以自己充实的业绩，为明、清时期表演艺术高潮的到来，奠定了坚实的基础。

第一节 表演的进展

一、表演的定型

元代北杂剧在表演上已经进入成熟阶段，积累了成功的经验。宋代南戏演出中存在的诸多缺陷，在元代北杂剧里都得到克服。例如，宋代南戏由于来源于民间各种伎艺的集合，表演的拼凑痕迹很重，到了元代北杂剧里，这些已经基本见不到踪影，歌唱、念白、动作、舞蹈等诸多舞台手段已经有机地融化为一体，共同为戏剧目的的实现服务。宋代南戏里插入了过多脱离剧情与人物的插科打诨，造成剧情发展的阻隔。元代北杂剧插科打诨通常都能够做到与整个戏剧氛围融成一体。举一个例子。《元曲选》本《望江亭中秋切脍旦》第三折，杨衙内带领随从张千李稍，乘船赴潭州害白士中，三人有一段科诨表演：

（衙内云）小官杨衙内是也。颇奈白士中无理，量你到的那里。岂不知我要娶谭记儿为妾，他就公然背了我，娶了谭记儿为妻，同临任所。此恨非浅，如今我亲身到潭州，标取白士中首级。你道别的人为什么我不带他来。这一个是张千，这一个是李稍。这两个小的，聪明乖觉，都是我心腹之人。因此上则带的这两个人来。（张千去衙内鬓边做拿科）（衙内云）嗯！你做什么！（张千云）相公鬓边一个虱子。（衙内云）这厮也说的是，我在这船支上，个月期程，也不曾梳篦的头。我的儿好乖。（李稍去衙内鬓上做拿科）（衙内云）李稍，你也怎的？（李稍云）相公鬓上一个狗鳖。（衙内云）你看这厮。（亲随李稍同去衙内鬓上做拿科）（衙内云）弟子孩儿，直恁的般多！

这里的三人科诨，近似于南戏的净、末、丑打诨，但与故事情节的发展、人物性格和他们之间的关系都有着有机的联系。首先，打诨的契机是捉虱子，而杨衙内的台词里解释了生虱子的必然性，为这一科诨的现实依据提供了基础。其次，刻画了杨衙内及其随从的性格。其三，交代出杨衙内与张千、李稍之间的非常关系，为后来谭记儿利用张、李接近杨衙内，盗取势剑金牌埋下伏笔。

宋代南戏表演的假定性原则被元代北杂剧继承，但其中一些不成功的表演试验被摒除不用了。那种坐实为寻找代替物的以人拟物表演被基本取消，而代之以砌末道具，或者完全用虚拟表演手段来指示。例如不再用人来装门、装桌子，桌子用实物道具，《望江亭中秋切脍旦》杂剧里就有着对桌子的多处运用，进门等动作则用虚拟表演来传达，这里举一个跳墙的例子。元刊本《马丹阳三渡任风子》杂剧里，任风子去庵中谋杀马丹阳，有这样的

台词：

(做转一遭科，云)兀底是那庵儿。闭着门子哩。我与你跳过墙去咱。(做攀望科，等众稽首了，正末做意儿下科，云)匹头里见一个先生，后地有五七百个小先生，都叫一声稽首。末不眼花？到这怕什么？(跳墙科)

任风子的跳墙动作先是“做攀望科”，然后是“做意儿下科”，最后完成全部动作“跳墙科”。这一过程自始至终都是虚拟动作，舞台上并没有一堵墙存在。

元代北杂剧表演的程式化程度比宋代南戏有了很大提高，这一方面体现在表演形式的某种定型化上，如人物上场一般有上场诗，自报家门，下场有下场诗等；一方面也体现在对诸多生活动作已经有了精到的提炼，形成许多定型化的表现动作。例如我们在元刊本杂剧里看到众多有关的舞台提示，像欢喜科、陪笑科、嗟叹科、害怕科、害羞科、打惨科、失惊科、寻思科、没乱科、称许科、着忙科、艰难科、打催科、醉科、情理打别科等等，它们所表现的都是人们平日喜怒哀乐的各种感情，有的抽象度相当深，如果不是形成了一定的程式化表现手法，把它们在舞台上全部展现出来还有较大的难度。

二、时空处理手法

元代北杂剧表演中处理时空转移的手段与方式，是对宋代南戏原则的继承和发展，已经达到完全得心应手、随心所欲而不逾矩的境界。北杂剧充分调动起唱、念、做各种舞台手段，主要形成三种时空处理功能：一、转移时间功能。二、转移空间功能。三、挖掘心理时间与空间功能。

北杂剧对于时间过渡的处理手段已经很多，主要是通过叙述法实现。例如脉望馆抄校本《山神庙裴度还带》杂剧第三折，描写裴度在山神庙里一夜之间的活动，只是用了一段表演，一段念白，三支曲子的演唱即告完成：

(云）阴能克昼，晚了也。我歇息咱。晾起这头巾，脱了这泥靴，衣服就身上偎干。（唱）

【倘秀才】水头巾供桌上控着，泥靴子土墙边晾着。(云）裴中立也。（唱）我可甚买卖归来汗未消，凄凉愁今夜，犹自想来朝。藁荐上和衣儿睡倒。

(云）我这脚冷，我且起来盘着脚坐一坐，等温的我这脚稍暖和呵，再睡。（做垫住科。云）好是奇怪也。(唱）

【呆骨朵】我恰才待盘膝裹脚向亭柱上靠，这藁荐下垫的来恁高。我这里悄悄量度，好着我暗暗的啃约。(云）我试抹藁荐下咱。（做拿起带科，云）是一条带。(唱）不由我小胆儿心中怕，唬的我小鹿儿心头跳。那一个富豪家失忘了，天阿天阿，把我这穷魂灵儿险唬了。

(云）我起身来穿上这靴，开开这门。这雪儿晃得明，我试看咱。是一条玉带。（唱）

【倘秀才】我辨认的分分晓晓，我可便惹一场烦烦恼恼。我今夜索思量计万条。若有人来寻觅，我权与他且收着。我两只手捧托。

(云）嗨，是一条玉带。这的是那寻梅的官长每经过，跟随伴当每在此避雪，不小心忘了。倘若你那官人到家，问你这玉带呵，他将什么还他。不逼了人性命。小生虽贫，我可不贪这等钱物。明日若有人来寻，山

神，你便是证见。我两支手便还他。也是好勾当。我为这玉带，一夜不曾得睡。早天色明也。我忍着冷，将着这玉带，我且躲在这庙背后，看有什么人来。

在叙述性的歌唱与念白交替运用中，辅以对人物情状的表现，就把时间从头天晚上引渡到了次日清晨。完成这种引渡主要靠叙述性语言的交代，虽然观众感知的舞台时间跨度与剧中交代的时间跨度有很大的距离，但北杂剧表演已经与观众建立起了这种认可关系，表演与观演彼此默契，共同架构了这种戏剧假定性。

北杂剧对于空间过渡的处理手段，也主要是通过表演和叙述实现。例如《元曲选》本《赵盼儿风月救风尘》杂剧第三折，赵盼儿和小闲从开封到郑州去，几步台步，几句对话就交代了。先是“丑扮小闲挑笼上”，道白说：“这里有个大姐赵盼儿，着我收拾两箱子衣服行李，往郑州去。都收拾停当了。请姐姐上马。”赵盼儿上场后，与小闲对答了两句，唱了两支曲子，然后就说：“说话之间，早来到郑州地方了。小闲接了马者。”空间的过渡在观众不知不觉中就完成了。这是远途转移的例子，近距离的场景变更就更是处理得随意点染、在不经意间就完成。赵盼儿到达郑州以后，吩咐店家去请周舍来店中相见，剧中是这样表现的：

（正旦云）小二哥，你打扫一间干净房儿，放下行李。你与我请将周舍来，说我在这里久等多时也。（小二云）我知道。（做行叫科云）小哥在那里。（周舍上云）店小二，有什么事？（小二云）店里有个好女子请你哩。（周舍云）咱和你就去来。（做见科云）是好一个科子也。

店小二实际上只在舞台上走了几步，赵盼儿则呆在原地未动，只

增加了一个周舍的出场。以上场景转换的例子，都离不开剧中人物互相问答这一中介手段，再举一个单人行动中变换地点的例子，从中可以更加看出元杂剧舞台表演手段的丰富与纯熟。《元曲选》本《张孔目智勘魔合罗》杂剧第四折，张孔目命张千去刘玉娘家取魔合罗到衙门来，张千答应后，一边“做行科”，一边自念：“我出的这门来，来到这醋务巷。问人来，这是刘玉娘家里。我开开这门，家堂阁板上有个魔合罗。我拿着去，出的这门，来到衙门也。孔目哥哥，兀的不是个魔合罗儿。”张千事实上也只是在舞台上转了一个圈，同时张孔目和刘玉娘也没有离开舞台。上述场景转换所运用的表现手法，无非是以语言或歌唱叙述作为引导，配合以象征性身段动作，给观众以一定的交代，这样观众就能够通过想象来完成对场景转换的理解。



图9　明崇祯六年（1633年）刊《古今名剧合选·酹江集·魔合罗》插图

北杂剧的另外一个功能，是调动起它的各种舞台手段来展示人物的心理空间，把在现实生活中几乎无法测知的人物心理感觉和心理变化，演化成可描可述、具体而微的过程，形象化地传达到观众的眼睛。同时，依据人物心理需要，现实时间的长度往往被缩短或拉长。通常剧中人物的抒情唱段都是这方面的例子，另外还可以举出一些更为典型的实证来说明问题。王实甫《西厢记》第三本第二折，莺莺约张生晚上花园会面，张生喜出望外，

眼巴巴地盼望早些天黑，有这样一段念做表演：

> 今日颓天百般的难得晚。天，你有万物于人，何故争此一日。疾下去波！读书继晷怕黄昏，不觉西沈强掩门；欲赴海棠花下约，太阳何苦又生根？（看天云）呀，才晌午也。再等一等。（又看科）今日万般的难得下去也呵。碧天万里无云，空劳倦客身心；恨杀鲁阳贪战，不教红日西沉。呀，却早倒西也。再等一等咱。无端三足乌，团团光烁烁；安得后羿弓，射此一轮落？谢天地！却早日下去也。呀，却早发擂也。呀，却早撞钟也。拽上书房门，到得那里，手挽着垂杨滴流扑跳过墙去。

张生在心理感觉上，渡过了漫长难熬的一个下午，他不断地抬头看天，不断地测量日影，恨不得把太阳射落，这种纯属精神活动的意蕴，被转换为舞台手段，准确地传达给了观众。观众不仅从中探察到了张生的心理意绪，而且被他的焦急心态所感染，同样产生了急切盼望日落的心理要求。这时，你会感到现实的时间过程被拉长了。但事实上，这一整段表演，只花去了很短的现实舞台时间，几个看天的重复动作，念三首诗，就完成了从中午到晚上的时间过渡。也就是说，北杂剧的舞台表演已经可以在有限时间里，胜任自如地完成对人物心理感觉时间延长的任务。

三、乐队伴奏

北宋杂剧、金杂剧和元杂剧，乐队伴奏所使用的乐器，在配器的种属和数量多寡上有着变化。为说明这个问题，现将已知宋金元杂剧文物形象中的伴奏乐器情况，开列统计表如下：

类别 / 名称 / 出处	革属			竹属			木属	丝属		金属	其他
	大鼓	杖鼓	板鼓	笛	筚篥	排箫	拍板	琴	琵琶	方响	杖
禹县白沙沙东墓杂剧雕砖	1	2		1	2		1				
温县墓杂剧雕砖		2		1	1			1		1	1
温县馆藏1组杂剧雕砖						1			1	1	
稷山马村M1杂剧雕砖	1	2		1	1		1				
稷山马村M2杂剧雕砖	1	1		1	1		1				
稷山马村M3杂剧雕砖				1	1		1				
洪洞明应王殿杂剧壁画	1	1		1				1			
新绛吴岭庄墓杂剧雕砖		2					2				
运城西里庄墓杂剧雕砖			1	1			1		1		1

从表中可以看出，由宋到金，杂剧伴奏乐器的配备趋于简化，乐器种类和数量都有减少。北宋时期乐器种属最多，金、革、丝、竹、木俱全。到了金代则去金、丝不用，仅剩下革、竹、木三类。元代又发生变化，在金代基础上，又重新增添了丝弦乐器琵琶。

北宋杂剧演出伴奏乐器众多，应该是受教坊影响的缘故。宫廷杂剧的演出，由教坊乐部伴奏，而教坊乐部配器齐全，八音具备。当北宋杂剧由宫廷走向民间，进入瓦舍勾栏演出之后，仍然保留了相当大的伴奏规模。入金以后，情况发生变化。杂剧在民间的长期流传和进行商业性质的演出，使它必须在剧团的组班结构上达到最佳构成，而在乐队的配备上则除了必须的乐器以外，其余都可以省简。这样，一些音量过小、不适用于农村神庙戏台、大庭广众的丝弦乐器就被去掉了。元代杂剧最基本的乐器是鼓、笛、板，洪洞明应王庙忠都秀壁画里的伴奏乐器就是一个大

鼓、一个杖鼓、一个拍板。然而，在运城元墓杂剧壁画里我们又重新见到了丝弦乐器琵琶，这说明北杂剧音乐在它的发展中，逐渐又向更精密的丝弦乐器伴奏过渡。

相对于北杂剧来说，南戏所运用的乐器种类较少，前面说过，它只用拍板节拍，而用锣鼓扶衬，但在曲腔之尾用人声帮和。当然，早期南戏用什么乐器伴奏，至今找不到明确的文献记载，但在《张协状元》剧本里至少可以确认有鼓的伴奏。而明人的记载，大抵如上所说。前面还提到，南戏伴奏特点的形成，与它最初来源于宋词和民间小令的演唱有关。宋词的演唱历来是只以拍板节拍，或加上鼓的帮扶，而不用管弦乐器伴奏的。民间小令则多半是徒歌。南戏仍然继承了这些特点。

文物形象还透示出元代北杂剧的乐队伴奏方式。忠都秀杂剧壁画中的场面人物分为两排站立，前排为演员，后排为乐队。乐队列于“神帧”、“帐额”前面，大鼓置于上场门处，乐工皆立于作场人身后伴奏。这种伴奏方式，形成了中国戏曲六百年来的传统规则，即乐队从来都是登台的，直接暴露在观众的视线之中。

第二节　服饰化装概貌

一、服装与砌末

元杂剧演出中装扮各类人物，包括社会阶层众多，表演时会有不同的服饰扮相，用以突出人物身分和特征。这一点，我们从胡祗遹《朱氏诗卷序》里，对于女艺人朱氏扮演杂剧的描述可以想象得出。如说“危冠而道，圆颅而僧，褒衣而儒，武弁而兵，短袂则骏奔走，鱼笏则贵公卿”[①]，就是说，道士戴高冠，僧人戴毗卢帽，儒生穿宽袍大袖，兵丁穿武服，从事仆隶之役的人着

① ［元］胡祗遹《紫山大全集》卷八。

短衣紧裤，公卿官僚则执笏佩鱼袋。事实上，在今存本元刊杂剧里经常见到一些简明扼要的舞台装扮提示，如“披秉”、“道扮”、“素扮”、“蓝（襤）扮”等等，印证了元杂剧演出对于不同服装的广泛采用。

元代演剧的服饰留有文物的记录。今天见到的元杂剧演出的文物形象，如山西省洪洞县霍山明应王殿杂剧壁画①、运城市西里庄墓杂剧壁画② 等，都鲜明地显示了当时的服装扮饰情况。例如明应王殿壁画中，演员分为前后两排站立，其前排人物皆着戏装。其中，左侧第一人扮作官员的祗侯，因此头裹唐巾，着圆领青袍，袍上绣有滚黄龙，脚穿乌皮靴，手上还执有团扇一枚。左侧第二人扮作一个市井人物，头戴皂罗帽，身穿虎皮长袍，袍边镶有凤鸟花卉宽缘，肩上打补子，脚穿步履，他的袍襟敞开露出胸部，显示出一幅粗野的样子。左侧第三人是图中主要人物，扮作官员，头裹展脚幞头，身穿圆领大袖红袍，双手秉笏，他的装扮即是所谓“披秉”。左侧第四人扮作一位谋士之类人物，身穿圆领宽缘青袍，脚穿皂皮靴，叉手而立，或许即是所谓“素扮”。左侧第五人又是一位官员的侍从人物，头裹幞头，身穿圆领鹤纹黄袍，双手捧有仪仗刀具。从这些人物服装的整体搭配来看，可以说是样式各异，色彩绚丽，在舞台上形成了鲜明的构图。服装似乎比生活用服有更多的加工点缀，增添了图案纹路颜色，从而起到突出的渲染作用。特别是与后排身穿日常服装的伴奏人员相比，显得十分突出醒目。值得注意的是，后排左侧第三人面部作了化妆，说明他也是一个即将上场的人物，但由于此时承担击奏杖鼓的任务，因此仍然身穿生活常服，例如头戴元人常用的圆顶宽缘帽，身穿粗布青衣，下面系有青色百褶裙。大约在

① 参见刘念兹《元杂剧演出形式的几点初步看法》，《戏曲研究》1957 年第 2 期。

② 参见山西省考古研究所《山西运城西里庄元代壁画墓》，《文物》1988 年第 5 期。

他上场之前，会进入后台按照人物身分改扮。

元代戏班所用的戏装是特制的，当时应该有专门生产戏装的铺子，戏班可以前去购买。例如《蓝采和》杂剧第四折说，戏班正末许坚出家三十年后回来，班里人劝他仍然登台演出，他说那就要“将衣服花帽全新置”。就是说，要去重新购买戏装。王把色让他放心，说是“你那做杂剧的衣服等件，不曾坏了”。这些“做杂剧的衣服等件”，就是戏班演戏的本钱。

元代戏班演出里出现了专有名词“砌末”，如《宦门子弟错立身》南戏第四出有云：“（末）孩儿与老都管先去，我收拾砌末恰来。（净）不要砌末，只要小唱。”砌末就是演出中要用到的道具。对于道具的具体描述也见《蓝采和》杂剧第四折：许坚见到“一伙村路歧”，“持着些枪刀剑戟、锣板和鼓笛”。枪刀剑戟都是登场所需的东西，这在明应王殿壁画里也有所反映。

服装道具又被称为“行头”，例如元代戏班出去巡回演出要“提行头”，《错立身》第十二出末说：“只怕你提不得杖鼓行头。”生说：“提行头怕甚的。”山西省右玉县宝宁寺藏元代水陆画“右第五十八：一切巫师神女散乐伶官族横亡魂诸鬼众”一幅下层所绘艺人，就是携带行头赶路的形象，所带有拍板、手鼓、令箭、画轴、扇袋、短刀、长钺、大扇等物品①。

不同的剧目里要用到的服装道具是不同的，因此元人有时在杂剧剧本里对之一一具体标明。明人王骥德《曲律·论部色第三十七》曰：“尝见元剧本，有于卷首列所用部色名目，并署其冠服、器械曰：某人冠某服，服某衣，执某器，最详。然其所谓冠服、其器械名色，今皆不可复识矣。”王骥德的时代离元代相对来说还不远，所以能够看到更多的元代剧本，他所说的载明服饰道具的剧本今天已经看不到了，但是我们还能看到明万历以前宫

① 参见吴连成《山西右玉县宝宁寺水陆画》，《文物》1962年第4、5期合刊。

廷演出杂剧的服饰记录，明脉望馆抄校本《古今杂剧》里记载了很多，称作“穿关”。随手举一例，如《裴度还带》杂剧的穿关，

第一折：王员外（一字巾，圆领绦儿，三髭髯），旦儿（鬏髻，手帕，比甲袄儿，裙儿，布袜，鞋），家童（纱包头，青衣，褡膊），正末裴度（散巾，补纳直身，绦儿，三髭髯）。

第二折：长老（僧帽，僧衣，数珠），行者（僧陀头，僧衣），王员外、正末裴度（同前），赵野鹤（散巾，道袍，绦儿，三髭髯，裙，扇），韩夫人（塌头手帕，补纳袄儿，补纳裙，布袜，鞋），韩琼英（手帕，补纳袄儿，补纳裙，布袜，鞋），李邦彦（一字巾，补子圆领，带，三髭髯），张千（攒顶，圆领项帕，褡膊），韩琼英又上（同前，提灰罐）。

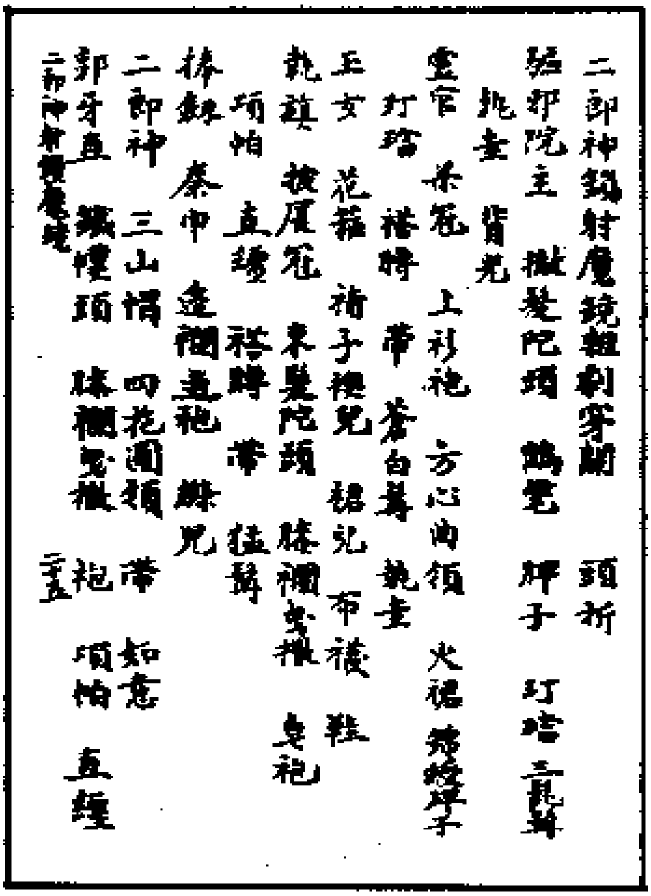

二郎神鎖射魔鏡雜劇穿關 頭折
驅邪院主 撒髮陀頭 鶴氅 膊子 打增 三髭髯
執壺 背光
靈官 紫冠 上衫袍 方心曲領 火裙 褡膊子
打增 褡膊 帶 蒼白髯 執壺
玉女 花箍 補子襖兒 裙兒 布襪 鞋
執旗 披肩冠 束髮陀頭 膝襴曳撒 皂袍
項帕 直纏 褡膊 帶 猛髯
棒鼓 茶巾 金襴盖袍 鞋兒
二郎神 三山帽 四花圓領 帶 如意
郭牙直 纓幞頭 膝襴曳撒 袍 項帕 直纏
二郎神射鎖魔鏡 終

图10　明脉望馆抄校本《古今杂剧》“穿关”书影

第三折：山神（凤翅盔，膝襕曳撒，袍，项帕，直缠，褡膊，带，三髭髯），韩琼英、正末裴度、韩琼英、夫人（同前）。楔子：长老、行者、赵野鹤、正末裴度、夫人（同前）。

第四折：韩太守（一字巾，补子圆领，带，苍白髯），张千（同前），媒人（同前旦儿），山人（方巾，青直身，绦儿），韩琼英（花箍，补子袄儿，膝襕裙，布袜，鞋），正末裴度（幞

头，襕，偏带，三髭髯，笏），韩太守又上（同前），夫人（塌头手帕，衫子袄儿，裙儿，布袜，鞋），赵野鹤、长老、王员外、旦儿、李邦彦（同前）。

明代宫廷杂剧演出由元代承袭而来，从各方面都长期沿用了元代的习惯，尽管会发生变化，但仍能够保留基本原貌，因此这个"穿关"对于我们了解元代杂剧装扮还是有着参考价值。其中对于每一次登场人物的服饰规定可说是具体而微，虽然有很多名目我们已经不能知道其确切样式，但至少为我们提供了杂剧服饰装扮的轮廓。

二、面部化妆

元代演戏的面部化妆由宋金杂剧和宋代南戏沿袭而来，又有所发展。首先是，它的滑稽角色继承了宋金杂剧中副净、副末角色用墨道贯眼、黑蝴蝶遮面的画法，以及宋代南戏里净角和丑角的粉墨涂面，所谓"抹土搽灰"，例如南戏《错立身》第五出："管什么抹土搽灰。"第十二出："偏宜抹土搽灰。"从文物形象看，芮城县元潘德冲石椁院本线刻画[①]、运城市西里庄元墓杂剧壁画中，那两位净角仍然用黑墨道贯穿眼眉上下，新绛县寨里村元墓杂剧砖雕左侧第二人颜面上仍然用墨画黑蝴蝶[②]，洪洞县明应王殿元杂剧壁画里，前排左侧第二个净角用白粉涂成白眼圈、白嘴圈，并涂红嘴唇。元杂剧剧本里对于净角涂面的情形时有自嘲式描写，例如《元曲选》本《伍员吹箫》杂剧第一折，"净扮

---

① 参见山西省文物管理委员会、考古研究所《山西芮城永乐宫旧址宋德方、潘德冲和"吕祖"墓发掘简报》，《考古》1960年第8期。

② 参见山西省考古研究所《山西新绛南范庄、吴岭庄金元墓发掘简报》，《文物》1983年第1期。

费得雄上。诗云：我做将军只会掩，兵书战策没半点。我家不开粉铺行，怎么爷儿两个尽搽脸。”

抹土搽灰即抹墨搽粉，白色搽满脸，故曰“搽”，黑色抹几道，故曰“抹”。所以元初杜善夫《庄家不识勾栏》散套说副净色的扮相是：“满脸石灰，更着些黑道儿抹。”称白粉为石灰，是杜善夫嘲笑村人的见识不广，实际上宋元戏剧扮饰所用的白粉为蛤粉，这一点《水浒全传》第八十二回在描写副净时点明了：“匹面门搽两色蛤粉。”蛤粉为蛤蜊壳磨研的白粉。元佚名《元代画塑记》里记录元代宫廷艺人雕塑、画像所需工料里面，就有塑像用的蛤粉一栏。又宋代西湖老人《繁盛录》载杭州铺席所卖日用家具里，有“手巾架、头巾盏、蛤粉桶”等，看来蛤粉是当时人用作面部化妆的常用物品。

宋金杂剧里正面人物的扮相似乎没有特别方式，元代则不同了。忠都秀壁画后排左第三人用重墨画双眉，眉作卧蚕式，眉与眼之间又用白粉明显隔开，则是第一次出现的正面人物加强性的俊扮化妆，增添了人物的英武之气，它标志着中国戏曲的面部化妆从此进入一个崭新的阶段。

元杂剧面部化妆里的髯口艺术也承接宋金杂剧而来，但也有了明显的进展。忠都秀壁画里，能够清晰地看到人物假髯的挂法。其中四人有髯，除后排左起第一位白衣击鼓的伴奏人员为真髯以外，其余均为假髯。前排左第二人净色为络腮胡，蓬松杂乱，髭须尽张。他的胡须自人中至耳边拉一道弧线，但腮部却露出而无髯，嘴周围则留有一个圆圈便于说话和“做鬼脸”。他的髯明显是粘上去的。他的眉毛粗黑而成火焰形，也应该是粘的假眉。由他生动的装扮：粘络腮胡，白眼圈，白嘴圈，鲜红嘴唇，身传黄色虎皮纹袍，腰中系红色缘带，令人想起明代李开先《词谑》里引录的【黄莺儿】曲对于副净色的描写：“粉嘴又胡腮，墨和朱脸上排，戏衫加上香罗带……打歪歪，掺科打诨，笑口一

齐开。”左起第四人为三髭髯，较稀疏，是在两耳之间拦上一道细绳挂上去的，前面盖住嘴唇，这样的挂髯方法势必影响嘴唇说话，还是较为原始的。他的眉毛则是画的，用三条横线组成。后排左第三人挂满髯，和上述露口髯、三髭髯共同代表了元杂剧髯口艺术的水平。

在元杂剧女演员的头部化妆中，已经出现了贴片子的方法，当时叫做裹皂纱片。例如元人高安道《嗓淡行院》散套里形容女艺人：“一个个青布裙紧紧的兜着奄老，皂纱片深深的裹着额楼。”[1]“额楼”即额头。这种头裹皂纱片的形象，在右玉县宝宁寺水陆画第五十七幅《往古九流百家诸士艺术众》中有所表现[2]。其下部左侧一位女艺人，头上就是这样装束：额部被皂纱片紧紧勒裹，两侧各引一条黑带在下巴下面打结。后世京剧里贴片子的最早实践，在元代已经开始了。

---

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1110页。

② 参见吴连城《山西右玉宝宁寺水陆画》，《文物》1962年第4、5期合刊。

第七章　艺人状况

元代中国戏曲的走向高潮，同时也就推出了大批的优秀表演者。从元代开始，史籍对于艺人的正面载录叠沓而来，令人目不暇接，蔚为又一重文化景观。

第一节　女艺人极盛

元代杂剧女艺人值得庆幸的是，有一位世家子弟叫做夏庭芝的为她们写了一本传记式的书《青楼集》，使得许多人的姓名事迹得以保留下来。夏庭芝出身乔木故家，云间巨族，平生结识青楼妓女、杂剧女艺人无数，元末张士诚之乱后，他追忆旧景，把过去那些“见而知之者”和“闻而知之者”的女艺人记录下来，就成为《青楼集》。夏庭芝所记人数超过一百一十人，即使这样也不全面，他不认识没听说过的不说，就是他知道的，他自己也承认“遗忘颇多”，否则我们能得到更多的演员史料。《青楼集》所记多数是杂剧艺人，但也有不少是其他艺妓，例如小唱和诸宫调演员等。其中明显知道是杂剧艺人的大约有六十余人。现捡其重要者略叙。

曹娥秀，大都名妓，赋性聪慧，色艺俱绝，与名士鲜于伯机有交往。《青楼集》没有说明她能演杂剧，但是其他一些古籍却

透露了这个信息。元人高安道写的散套《嗓淡行院》里讽刺一班拙劣的杂剧艺人上不得场面："梁园中可惯经，桑园里串的熟。似兀的武光头、刘色长、曹娥秀，则索赶科地沿村转疃走。"[①]把曹娥秀和著名杂剧艺人武、刘二人相提并论，说明她的名声也十分卓著。另一套散曲无名氏《拘刷行院》里同样挖苦一班低等杂剧艺人的慌促丑态："慌煞俺曹娥秀，抬乐器眩了眼脑，觑幅子叫破咽喉。"[②] 曹娥秀屡屡被人们作比，她在人们心中的影响可知。元代艺妓也爱用曹娥秀的名字作为标榜，例如善于表演小唱的邳三姐，艺名为小娥秀。

朱帘秀，可能是洛阳人，排行第四，姿容姝丽，背微驼，早年在大都活动，后来到扬州、杭州一带流寓。杂剧独步一世，对于杂剧的各种类型如驾头杂剧、花旦杂剧、软末泥杂剧等样样精通，能作诗填词，有作品传世。与一时名公才子如胡祗遹、冯子振、王恽、卢挚以及著名杂剧作家关汉卿等都有交往，这些人都曾为之创作散曲赠送。胡祗遹还为她写有一篇《朱氏诗卷序》，称颂她的杂剧表演装什么人像什么人，达到了"外则曲尽其态，内则详悉其情，心得三昧，天然老成"的境地[③]。后辈杂剧艺人称之为"朱娘娘"，有徒弟燕山秀、赛帘秀。《南村辍耕录》卷二十有"朱帘秀"条载其事迹。

顺时秀，姓郭，字顺卿（或芳卿），排行第二，人称"郭二姐"，姿性聪敏，色艺超绝，为文宗时（1328～1331 年）大都教坊名伎，所谓"仗中乐部五千人，能唱新声谁第一？燕国佳人号顺时，姿容歌舞总能奇"[④]。杂剧最擅长闺怨类，驾头杂剧里的旦本也得体。与文士王元鼎交好，称杂剧作家杨显之为伯父，与

---

① 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1111 页。
② 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册，第 1822 页。
③ 《紫山大全集》卷八，四库全书本。
④ ［元］高启《高太史大全集·听教坊旧妓郭芳卿弟子陈氏歌》。

名士虞集也有往来。有弟子宜时秀、金文石和陈氏。

玉叶儿，周人爱儿媳，杂剧名角，文人亢文苑有【南吕·一枝花】《为玉叶儿作》称她"无半点儿尘俗，不比寻常物"，并提到可能是她擅演的杂剧剧名五种：《汝阳斋》、《丽春园》、《玉盆儿》、《玉箫管》、《玉镜台》。

王玉带，色艺两绝，文人赵明道作《名姬》散套，把她和著名杂剧艺人天然秀并列对举。

天然秀，姓高，排行第二，人呼"小二姐"，丰神艳雅，才艺超群，所演闺怨杂剧在当时称为第一，花旦、驾头杂剧也十分精妙，受到著名杂剧作家白朴和散曲家李溉之的爱赏，杂剧家赵明道作《名姬》散套曾举她为例。



图 11　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·金线池》插图

赛帘秀，为朱帘秀的高徒，中年时双目失明，但在杂剧舞台上"出门入户，步线行针，不差毫发"，歌唱则"声遏行云"，为古今绝唱。

李芝秀，杂剧旦色，赋性聪慧，能记得杂剧三百多段，在当时最为出类拔萃。散曲家张可久有词赠她。

李娇儿，姿容姝丽，意度娴雅，时人称作"小天然"，又称"风流旦"，演花旦杂剧十分精妙。

张奔儿，姿容丰格，妙于一时，擅长演花旦杂剧，时人称为“温柔旦”。

小春宴，姓张，天性聪慧，记性极好，在勾栏里演出杂剧，常把众多剧目列举出来贴在四周梁上，让观众随意挑拣，其他杂剧艺人都演不了这么多出目，没人敢这么做。先在武昌演出，后去浙江西部。

燕山秀，姓李，大都杂剧名角朱帘秀的高徒，杂剧表演旦本末本双全，无人能比。

荆坚坚，工于花旦杂剧，擅长演唱，人们把她和大都杂剧名角顺时秀相比，称她是“小顺时秀”。

元代名士胡祗遹有散曲创作，与杂剧艺人交往很多，在他的文集《紫山大全集》卷八里有几篇为他们写的序文，使我们又见到了几位杂剧演员。《赠宋氏序》赞扬宋氏的表演是“上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜筮、释道商贾之人情物理，殊方异域、风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。以一女子而兼万人之所为，尤可以悦耳目而舒心思，岂前古女乐所拟伦也。全此义者，吾于宋氏见之矣”。说明宋氏不但是杂剧演员，而且取得了很高的艺术成就。也有人认为宋氏即朱帘秀，“宋”字为“朱”字之误[1]，这个说法尚待证实。

从今天传世的元代文物里，还可以勾辑出几位当时活动在山西南部的杂剧女艺人的姓名或艺名，她们是：一、忠都秀。洪洞县明应王殿南壁东次间杂剧作场图题额为：“尧都见爱大行散乐忠都秀在此作场泰定元年四月日。”[2] 所谓“尧都”指平阳（今临汾市），传说唐尧都于此地。“忠都”指蒲州（今永济县）。忠

① 参见蔡美彪《关于关汉卿的生平》，《关汉卿研究论文集》，古典文学出版社 1958 年版。

② 参见刘念兹《元杂剧演出形式的几点初步看法》，《戏曲研究》1957 年第 2 期。

都秀应该是蒲州一带的杂剧女艺人，而得到了这里的中心城市平阳府观众的推戴。这幅壁画是她于 1324 年在这里为祭祀霍泉水神明应王而献艺的写照，从画中可以看出她是女性。二、刘秀春、刘元。河津县北寺庄禹庙戏台元代台基石上刻有如下字样："建舞楼，都科韩□□张鼎拙书，石匠张珍刊。庆楼台，大行散乐古弄吕怪眼、吕宣，旦色刘秀春、刘元。"① 这是一个家庭戏班为庆祝禹庙戏台落成而在这里进行演出的记录，其中女性演员为刘秀春、刘元。

第二节 男艺人特色

元初有三位艺人极其著名，成为有元一代杂剧演员的楷模，他们是：魏某、武光头、刘耍和。三人都是教坊色长，各有自己的特长，夏庭芝于至正十五年（1355 年）所写的《青楼集·志》里面说："国初教坊色长魏、武、刘三人，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今行之。"稍晚一点的陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五并说他们三人"鼎新编辑"，"至今乐人皆宗之"。魏、武、刘三人在元朝一代的影响时时见于有关记载，如元高安道《嗓淡行院》散套里讽刺艺人伎艺低劣是"辱没煞驰名魏、武、刘"②。三人中，魏某的姓名已经无从得知，武某只从高安道散套里知道绰号叫做"武光头"，惟有刘耍和的事迹史料里保存的比较多一点。元代南戏《宦门子弟错立身》里，完颜寿马夸说自己表演杂剧的伎艺高强，拿刘耍和做比喻，他说："子这撇末区老鳔，我学那刘耍和行踪步迹。"其中强调刘耍和的身段步态，和夏庭芝所说刘长于科泛一致，刘一定在这方面享有盛名。

---

① 参见墨遗萍《蒲剧史魂》，山西省文化局戏剧工作室编印，第 45 页。

② 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1110 页。

钟嗣成《录鬼簿》记载的元代前期作家高文秀有一本杂剧叫做《黑旋风敷演刘耍和》，可见那时刘耍和已经成名并被文人取作杂剧题材了。元代前期的另外一位文人杜善夫在散套《庄家不识勾栏》里也提到勾栏里演出《敷演刘耍和》剧目的情况："前截儿院本《调风月》，背后么末《敷演刘耍和》。"① 看来以刘耍和为内容的这个杂剧还十分流行。刘耍和有两个女婿，一个是红字李二，一个是花李郎，钟嗣成《录鬼簿》在记录他们两个人所编写的杂剧名目时都注曰："教坊刘耍和婿。"除了以上三人以外，元代前期似乎还有一个擅长表演院本的贾校尉，《错立身》里完颜寿马夸口自己院本也很出色说："我这爨体，不查梨，格样全学贾校尉。趋抢嘴脸天生会，偏宜抹土搽灰。"看来贾校尉在院本方面享誉不浅。

由宋入元人张炎，曾经为一位叫做褚仲良的杂剧末泥色在肖像画上题词，词名【蝶恋花】，词曰："济楚衣裳眉目秀，活脱梨园子弟家声旧。诨砌随机开口笑，筵前戏谏从来有。"② 从词意看，这位褚仲良可能是一位旧家子弟，还有可能是南宋故家，沦落到艺人队伍里成为末泥，所以有画家为他写真，张炎也为他题词。

夏庭芝《青楼集》在记录女艺人的同时，也连带涉及了一些男艺人的名字，其中一些是注明为戏剧演员的，如杂剧演员帽儿王（李定奴之夫），末泥角度丰年、安太平（匾匾之夫）、任国恩（帘前秀之夫），副净角玳瑁敛（事事宜之夫）、象牛头（事事宜之叔），院本艺人樊孛阑奚（赵偏惜之夫，有绝艺）、侯耍俏（朱锦秀之夫，为副净角，打筋斗出名）等。另一些虽没有明确说是戏剧演员，但都注明为艺人，其中当然有戏剧演员，如行院王元

---

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31页。
② [宋] 张炎《山中白云词》卷五。

俏（天然秀之夫）、乐人从小乔、查查鬼、李小大（顾山山之夫）、张四、张七（大都秀之夫，乐名黄子醋）、李四、田眼睛光、马二（燕山秀之夫，乐名黑驹头）、教坊江闰甫（西夏秀之夫）等，还有一个教坊副使童关高（国玉第之夫）。另外，从元代杂剧戏班一般以家庭为单位立论，杂剧女艺人的亲属也常常是杂剧演员，那么如侯要俏（赛帘秀之夫，一说与朱锦秀之夫、院本艺人侯要俏为同一人）、陈德宣（郭次香之夫）、曹皇宣（韩兽头之夫）、冯蛮子（赵真真之夫）、王德名（李娇儿之夫）、李牛子（张奔儿之夫）、金门高（龙楼景、丹墀秀之父）、张有才（和当当之夫）、曾九（喜温柔之夫）等人中也一定有戏剧艺人。夏庭芝原本有心再专门为杂剧男演员写一本传记的，《青楼集·志》里说："至若末泥，则又序诸别录云。"可见他有所计划，大概时局日加动荡，使他不能完成自己的志愿，最后一定带着遗憾死去，我们也就只好更加遗憾地面对元代男艺人史料奇缺这一事实。



图 12　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·李逵负荆》插图

钟嗣成《录鬼簿》里还有关于四位艺人编写杂剧剧本的记录。一、赵文殷，彰德人，教坊色长，作有三本杂剧：《渡孟津武王伐纣》、《宦门子弟错立身》、《张果老度脱哑观音》。据明初藩王朱权《太和正音谱》，赵的艺名为赵明镜。胡祗遹《紫山大全集》卷八《优伶赵文益诗序》里的赵文益，应该就是赵文殷的

兄弟[1]。二、张国宾，大都人，乐名喜时营（朱权则说他的艺名为张酷贫），教坊勾管，也作有杂剧三种：《汉高祖衣锦还乡》、《薛仁贵衣锦还乡》、《相国寺公孙汗衫记》。三、红字李二，京兆人，为教坊色长刘耍和的女婿，同样作有杂剧三种：《病杨雄》、《板踏儿黑旋风》、《折担儿武松打虎》。四、李郎，刘耍和女婿，有杂剧两种：《懒懆判官钉一钉》、《莽张飞大闹相府院》。朱权标出他艺名为花李郎。

从今天传世的元代文物里，也可以勾辑出几位当时活动在山西南部的杂剧男艺人的姓名或艺名，他们是：一、张德好。万荣县孤山风伯雨师庙元代戏台残柱顶部刻有如下字样："尧都大行散乐人张德好在此作场，大德五年三月清明，施钱十贯。"[2] 可见张德好是大德前后（1297～1307年）活跃在平阳府地区的杂剧艺人。二、吕怪眼、吕宣。前引河津县北寺庄禹庙戏台元代台基石上刻字"大行散乐古弄吕怪眼、吕宣"，记载了两位杂剧末泥色的姓名。古弄即指末泥，为元人市语，元明无名氏《墨娥小录》卷十四"行院声嗽"收元人市语中各类事物名称，其"人物"门有："□□——古弄；净——嗟末。"嗟末是净的市语，古弄应该是另一角色的市语，可惜原书已残，但与上述元碑文联系起来看，即是末泥色的市语。

第三节 艺人的社会角色

宋元以及明初的户籍制度，从政治上限制了优人与其他社会阶层平等的权力，他们和妓女一样被拴牢在自己的行业里，不能脱出。元代和明初曾有一些艺人想让自己的子弟通过正常的科举

① 参见孙楷第《元曲家考略》第16、17页，上海古籍出版社1981年版。

② 参见丁明夷《山西中南部的宋元舞台》，《文物》1972年第4期。

道路达到改变身分的目的，遭到统治阶级的一再禁止。元代明令规定倡优子弟和有过违法行为的人一样不许参加科考，《通制条格》卷五“学令科举”曰：“倡优之家，及患废疾，若犯十恶、奸盗之人，不许应试。”

优人在日常生活中受到各种各样的歧视。例如，元代优人的日常服饰有着官方规定，不许紊乱。《通制条格》收有元至元八年（1271年）禁令，规定倡优“穿皂衫子，戴角冠儿”，优人家眷则“裹青头巾，妇人紫抹子”，优人出门“不得戴笠子，穿金衣服，骑坐马匹”。这和《元史·顺帝本纪》的记载可以互相参看：“禁倡优盛服，许男子裹青巾，妇女服紫衣，不许戴笠乘马。”如果说，禁止优人在服饰方面的铺张夸饰还有一定道理的话，那么规定优人必须穿一定颜色式样的衣服则带有侮辱性了。

优人之家不能够与其他平民人家通婚，而只能自己互为婚姻。元朝皇帝曾对此下有几通圣旨，一次说：“是承应乐人呵，一般骨头休成亲，乐人内匹聘者。”一次说：“乐人每的女孩儿，别个百姓根底休聘于者。”也就是说，乐人只能和乐人通婚。又一次说：“乐人只教嫁乐人，咱每根底近行的人并官人每，其余的人每，若娶乐人做媳妇呵，要了罪过，听离了者。”① 这就是说，除了乐户婚姻以外，凡是乐人与其他人家结亲的，就都要离掉。我们可以想见这条圣旨在执行时所带来的血泪与呜咽。一直到明代，乐人不与平民通婚的规定仍在。明初朱有燉杂剧《桃园景》里艺人李桔园要女优桃园景嫁给她的儿子，说：“你是乐人，不嫁俺行院，那个良人娶你。”反映的就是这种情况。

南戏《错立身》里，宦门子弟完颜寿马因为与杂剧女艺人王金榜相好，就被父亲赶出家门。这大概是金代一个曾经发生过的事，并产生了很大的社会影响，所以各种戏曲形式如金院本、元

① 《元典章·户部·婚姻·乐人婚》。

杂剧、南戏都取作题材①。事实上，金元时期有许多官宦士人娶青楼妓女，例如《青楼集》里女艺人王金带、王巧儿、王奔儿、翠荷秀、汪怜怜、顾山山、李真童、刘婆惜等人都曾嫁给官僚作侧室，关键在于：这些官宦士人都把艺人作为小妾，而完颜寿马竟然和王金榜正式结拜，做了"行院人家女婿"。

元代杂剧艺人由于身隶乐籍，受到官府辖治，所以随时可以被官府喊去承应而不付报酬，所谓"官身"。即使是正在为公众演出，也只得停下来去奉承官府，《错立身》里艺人王恩深已经开了勾栏门，催女儿快些去开演，说是"阵马（观众）挨满楼，不成误看的"，女儿却被唤了官身不能演出，王恩深只好"去勾阑里散了看的"，其经济上的损失是可以想到的。艺人对于这种差遣是不乐意的，所谓"去又不得，不去又不得"。可是稍微延误一点，就会遭到官府的严厉处罚。《蓝采和》杂剧里有一段生动的描写："（孤扮官人上云）……因他误了官身，我着人拘唤去了。左右，拿过蓝采和来者。（正末上云）呀，可怎了也！误了官身，大人见罪，见今拘唤，须索见咱。（做见跪科。孤云）你知罪么？不遵官府，失误官身，拿下去，扣厅打四十，准备了大棒子者！"事实上是否真正为官府演出也没有一个标准，官府的家属也可以打着官府的旗号来随意驱使艺人为他们服务，《错立身》里完颜寿马就因为是河南府同知的儿子，所以也可以随时"唤官身"。

元代一些出色的杂剧艺人，如赵文殷等，以自己的聪明才干参与了杂剧创作，成为剧作家。但是明初藩王朱权《太和正音谱》里明确把他们剔除出来，并引元人赵孟頫的话说："良家子

① 山西省潞城县崇道乡南舍村发现的明万历二年（1574年）《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》里收有《错立身》院本名目，《录鬼簿》女直人李直夫和教坊色长赵文殷名下都有《宦门子弟错立身》剧目一种。

弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’，娼优所扮者，谓之‘戾家把戏’。”又引元人关汉卿的话说：“非是他当行本事，我家生活。他不过为奴隶之役，供笑殷勤，以奉我辈耳。子弟所扮，是我一家风月。”所以，朱权把赵文殷等人的作品专门归入“娼夫之列”，甚至说：“娼夫之词，名曰‘绿巾词’。”朱权又不记录他们的姓名，只用其绰号，还振振有词地说什么“娼夫自春秋之世有之，异类托姓，有名无字……止以乐名称之耳，亘世无字。”说他们不配有姓名。从朱权反复引述的文字里，从朱权本人所持的明显鄙夷口气里，我们也可以感到当时优人社会地位低下的深刻社会蕴涵。

第八章　创演活动

元代之所以能够实现戏曲的一代之盛，成为所谓的戏曲“黄金时代”，有其社会的、历史的、文化的、艺术本身的诸种原因，其中之一，就是它提供了适宜的创作组织、团结培养了众多的剧作家，从而催生了大量的作品，同时，它又提供了适宜的戏曲生存环境与演出方式，从而促成了舞台的繁荣。因此，对于这些创作组织及其成员的关注，对于戏曲生存环境与演出方式的关注，也就成为本书的题中应有之意。

第一节　书会与才人

宋代以来中国通俗文艺兴盛之极，而其兴盛原因与创作的商业化行为相连接。由于历史的作用，文艺作品的生产目的在宋代出现了一个历史性的变革。此前的文艺创作，主要服务于非商品性目的，体现为创造者为满足精神需求而从事的活动；而此后的文艺创作，很大程度上依赖于商品性动机，创造者的精神需求与物质需求是合二而一的。换句话说就是，通俗文艺作品的创作与商业动机有了密切的联系。这种联系的症象之一，就是市井创作组织——书会的产生。

一、书会组织

书会是一种与城市瓦舍勾栏相始终的商业性创作组织，它的职能是将一批低等文人——所谓才人组织起来，为在瓦舍勾栏里演出的各种伎艺服务，例如为之编写演出底本、剧本等，同时也为之抄写这些本子。这些才人大多是不入流品的识字人，他们可能还有其他生活来源，同时也依靠书会的商业行为来获取一定的生活报酬。他们的创作是直接服务于商业目的的，因此他们的审美观念紧密追踪着市民的趣味，从而使通俗文艺作品大批涌现。宋元时期戏曲之所以能够成为时代文体，成为统帅一切文艺作品的艺术式样，与书会在商业市场上的活跃是分不开的。

书会的活动时期，应该是从北宋前期开始，随着瓦舍勾栏的出现而出现，只是那时仅呈雏形状态，所以不见于《东京梦华录》等笔记著作的记载。南宋以后，书会正式成为一项文艺职业，宋人周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条列举了当时杭州市井文艺类别五十余种，其中就有书会一项，与演史、说经、影戏、唱赚、杂剧等并列。元代以后，随着杂剧与南戏的兴盛，书会更多地为戏曲创作服务了，直接促成了戏曲的一代繁荣。明代前期，瓦舍勾栏仍然在一些城市存在，书会也就仍在活动，但以后，随着瓦舍勾栏的消歇，书会也走向消亡。从宋到明，书会组织大约前后存活了二百年时间。

南宋杭州书会的记载不标名称，但温州却有九山书会。例如《张协状元》的作者为九山书会成员，其开篇有句：“《状元张协传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名……精奇古怪事堪观，编撰于中美。真个梨园院体，论诙谐除师怎比？九山书会，近目翻腾，别是风味。”九山即指温州，温州有九座山峰环绕，因而自古有此称。文中说，九山书会近日将《张协状元》剧本重新进行了整理改编，这回要在众书会里夺取头名了。

元代的大城市里一般都有书会，例如大都有御京书会。上引

《宦门子弟错立身》里完颜寿马提到的“御京书会”，就是大都的书会。御京书会又称玉京书会，天一阁本《录鬼簿》收有元明间人贾仲明《书录鬼簿后》序文曰：“钟君所编《录鬼簿》，载其前辈玉京书会燕赵才人、四方名公士夫，编撰当代时行传奇……”御京、玉京，内含一致，两者都是指京城的书会，应该是一个东西。南方的杭州则有古杭书会，又称武林书会，古杭、武林都是指杭州。南戏《小孙屠》标为“古杭书会编撰”。天一阁本《录鬼簿》贾仲明所补吊词于萧德祥名下有“武林书会展雄才”句。温州仍然有九山书会，清人张大复《寒山堂九宫十三摄南曲谱》说，《董秀英花月东墙记》为“九山书会捷讥史九敬先著”，这应该是元代的情况。以上书会都是以地名为称的，书会设在哪个城市，就以哪个城市名冠于其首。又有以年号称名的书会，如元贞书会。天一阁本《录鬼簿》贾仲明为李时中所补吊词曰：“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公，四高贤合捻《黄粱梦》。”看来，这些以地或以年号称名的书会，都只是约指，意即某城市的书会，或某时期的书会。那么，具体的书会是否有自己的具体名称呢？可能还是有的。因为张大复《寒山堂九宫十三摄南曲谱》里说到，南戏《荆钗记》为“吴门学究敬先书会柯丹丘作”，这个苏州的书会并不直接称作吴门书会，却叫作敬先书会，敬先书会就是它的具体名称了。历史上有敬先这个人，就是上面提到的温州九山书会的捷讥，姓史，他可能是书会里一代宗师式的人物，因此后来的书会就取他的名字作为标榜了。

书会的组织一直持续到明代前期还保存着。例如明初藩王朱有燉的杂剧创作里就提到书会。周王府原刊本《刘盼春守志香囊怨》里说：“这《玉合记》正可我心，又是新近老书会先生做的，十分的好关目。”《玉合记》是明初杨文奎的作品，而他是书会成员，可见书会在当时仍然存在。

书会是一个商业操作性的组织，类同于当时社会上的各种商

业行会。它的成员可以是九流百家、各行各业之人，只要是粗通文墨，能够操觚染翰者，就可以进入。我们看到，已知的书会中人，有文士马致远，学究柯丹丘，官吏李时中，医人关汉卿、萧德祥、施惠，卜筮家邓聚德，戏曲艺人史九敬先、花李郎、红字李二等等。书会的具体结构和经营机制，由于缺乏材料，已经无从探晓了。

二、才人职能

书会成员不属于文人集团，不能进入上层社会，但他们又能够用笔写作，施展自己的文学才华，因而在当时被称作“才人”。《蓝采和》杂剧第一折说：“这的是才人书会划新编。”南戏《宦门子弟错立身》标明为“古杭才人新编”，其第一出说：“既是才人编的，你说我听。”《录鬼簿》将元代杂剧作家分类，都称之为才人，如“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”，“方今已亡名公才人，余相知者”，“已死才人不相知者”等等。才人有时参与豪贵们的社交活动，充当他们的幕宾，《青楼集》记大都事说：“一日，丁指挥会才人刘士昌、程继善等于江乡园小饮，王氏佐樽……”就是一个例子。

书会才人的主要职能是为瓦舍勾栏里的众多伎艺编写底本，这见于各种记载。例如《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条里提到杭州书会里的六个人，并特意指出其中两人的特长：“书会：李霜涯（作赚绝伦），李大官人（谭词），叶庚，周竹窗，平江周二郎猢狲，贾廿二郎。”这六人都是杭州书会里最著名的代表，他们写作的伎艺种类当然是多种多样，而其中的李霜涯特别以写赚词出名，李大官人则以写弹词著称。书会才人也编写词话，例如《水浒传词话》就是书会才人写的，今存本《水浒全传》第一百十四回说“看官听说：这回话都是散沙一般，先人书会流传，一个个都要说到，只是难做一时说。”证明今本《水浒传》是在

前代书会词话本基础上改编的。书会才人还写谜语（隐语），如周密《齐东野语》卷二十“隐语”条说：“古之所谓‘廋词’，即今‘隐语’，而俗所谓‘谜’……若今书会所谓‘谜’者，尤无谓也。”他指责“今天”的书会“谜语”这一称呼没有道理，有没有道理我们不作评说，但他却透露了谜语由书会才人创作的信息。又元人李治《敬斋古今黈》卷八云：“近者伶官刘子才蓄《才人隐语》数十卷。”才人隐语也就是才人所作的谜语。另外，根据元人钟嗣成《录鬼簿》中所收才人的创作种类，还有话本、诸宫调、小令、散曲等等。

当然，处身于戏曲最为兴盛的时代，书会才人为戏曲编写剧本就更是理所当然了，今天见到的诸多史籍表明，宋元戏曲的不同形态类别：南戏、北杂剧的作者，大量的都是书会才人。当时戏班演出的成败，取决于才人编写剧本的好坏，《蓝采和》杂剧第二折说：“怎生来妆点的排场盛，倚仗着粉鼻凹五七并，依着这书会社恩官求些好本令。”因为才人负责编撰杂剧，所以天一阁本《录鬼簿》贾仲明为关汉卿所补吊词称之为“总编修师首，捻杂剧班头”。

除了主要体现为创造性劳动的编写演出底本以外，书会中人还兼为戏班抄写演出用的角本“掌记”。南戏《宦门子弟错立身》第十二出，完颜寿马申请参加王家戏班，王父说“都不招别的，只招写掌记的。”完颜寿马说：“我能添插更疾，一管笔如飞。真字能抄掌记，更压着御京书会。”看来戏班中有时还有专职的抄写掌记人，而写掌记的名手则出自御京书会。书会中人识文知墨，以商业文化活动为生，抄写掌记自然是他们一种比较低等的商业手段。

第二节 戏班活动

一、戏班组织

戏班最早出现在什么时候呢？据元人李有《古杭梦游录》说："演戏而以班名，自宋'云韶班'始。"这个说法似是而非，宋代宫廷里虽然有杂剧演出机构云韶部，但不是戏班。据《宋史·乐志》，北宋雍熙初改太祖所立黄门箫韶部为云韶部，于是成为宋朝一代之制。宋人陈旸《乐书·乐图论·俗部杂乐·剧戏》说："云韶部杂剧员二十四。"可见云韶部本不是营业戏班，李有的说法不恰切。不过至少可以说明，在李有的时代，也就是元代，戏班的说法已经很流行，大概上推到宋朝是没有问题的。宋人称宫廷小儿舞队为"小儿班"，所以也有可能把杂剧艺人称为杂剧班。

宋代戏班编制已见雏形。宋人灌圃耐得翁《都城纪胜》说勾栏里演杂剧"每四人或五人为一场"，《武林旧事》卷四记叙宫廷杂剧有"甲"的组织，如"刘景长一甲八人"，"盖门庆一甲五人"，"内中祗应一甲五人"，"潘浪贤一甲五人"。虽然杂剧班子定编可能是北宋瓦舍勾栏商业演出的必然结果，但它具有更加深层的意义：一旦上场演员数目被限定，必然促使表演向行当化转变，并影响剧本的结构。

元代以前的戏班，通常多是家庭性质的，即以血缘关系为纽带而进行组合。五代范摅《云溪友议·艳阳词》所记载的那个唱陆参军的刘采春戏班的成员，有周季南、周季崇、周妻刘采春，可能还要加上女儿四人。南宋周南《山房集》卷四"刘先生传"所说的戏班："市南有不逞者三人，女伴二人，莫知其为兄弟妻姒也，以谑丐钱。市人曰：是杂剧者。又曰：伶之类也。"也是一个家庭戏班，一家五口，三男二女。至于南宋宫廷杂剧机构里"甲"的组织，则是根据演出的需要由各姓艺人共同组成的，它

和民间从事商业演出的戏班性质不同。

元代民间戏班仍然是同样的性质，例如南戏《宦门子弟错立身》里面那个王金榜戏班，就是王一家人组成，后来完颜寿马加人，是因为做了王的女婿。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四说到松江天生秀戏班，一天正在州府衙门前勾栏里演出，勾栏突然倒塌，压死了四十二人，“独歌儿天生秀全家不损一人”，可见这个戏班也是家庭性质的。山西河津县北寺庄禹庙台基石碑文所记载的那个由吕怪眼、吕宣、刘秀春、刘元组成的戏班，大概也是一个由婚姻连接起来的家庭戏班[①]。《蓝采和》杂剧里就记载得更为详细，班中一共有六人：蓝采和（正末）、蓝之妻喜千金（正旦）、蓝之子小采和（俫儿）、蓝之儿媳蓝山景（外旦）、蓝的姑舅兄弟王把色（净）、两姨兄弟李簿头（净）。家庭戏班在当时是一种普遍的形式，所以元人无名氏《咏鼓》散套说：“则被这淡断全家播杀我。”[②] 宋元家庭戏班形成的社会原因是受到当时户籍制度的制约：凡艺人都隶属于乐籍，其身分为世袭，子孙后代都是艺人，不得改变。

元杂剧戏班的人数，大约以十二人以内为多，因为每场同时上场人数一般不超过五人[③]，而最基本的伴奏乐器则是鼓、笛、拍板三类[④]，这样，十二个演员足以分别装扮众多剧中人物以及操纵各类乐器。山西省洪洞县霍山明应王殿壁画里的忠都秀戏班[⑤]，见于画面的一共十一个人，其中四人为伴奏人员（后排左起第二人虽击杖鼓，但也戴假髯、画浓眉，可见是角色和乐队两兼）。山西省运城市西里庄元墓壁画里的戏班也是十一人，其中

---

① 参见墨遗萍《蒲剧史魂》，山西省文化局戏剧工作室编印，第45页。
② 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第548页。
③ 参见冯沅君《古剧说汇》，作家出版社1956年版，第53、54页。
④ 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社1989年版，第333～335页。
⑤ 参见刘念兹《元杂剧演出形式的几点初步看法》，《戏曲研究》1957年第2期。

五人操纵乐器[1]。山西省右玉县宝宁寺水陆画中一幅元代戏班图也是十一人[2]。

二、流动作场

戏班演出从不专门呆在一处，而保持流动的方式，这一点自古而然。汉代郑玄注《周礼·春官》所谓"散乐，野人为乐之善者"的"野人"，就是指的民间从事流动演出的艺人。唐代出现具体的记载，范摅《云溪友议》卷下所记刘采春陆参军戏班，就从安徽到浙江进行演出。唐玄宗开元二年（714 年）曾有敕令："散乐巡村，特宜禁断。"[3] 宋词人苏轼为说明仕途艰辛，曾用优人的奔波生活作比："俯仰东西阅数州，老于歧路岂伶优。"[4]

元人习称杂剧艺人的流动演出为"冲州撞府，求衣觅食"[5]。元代杂剧艺人在全国的流动范围见于资料的，似乎可以作如下划分。

一、黄河中下游的山东河南一带。南戏《宦门子弟错立身》就描写了一个杂剧班子从山东东平到河南洛阳活动的情况，其第四出说："老身赵茜梅，如今年纪老大，只靠一女王金榜，作场为活。本是东平府人氏，如今将孩儿到河南府作场多日。"以后被河南府尹赶走，他们又一路演出回到东平。《水浒传》第五十一回也说到，说唱艺人白秀英从河南开封到山东郓城县勾栏里"打踅"，第一〇三回讲到一个艺妓从河南洛阳到山东沂州定山堡段家庄演出。一直到明代前期，还有朱有燉《吕洞宾花月神仙会》杂剧说到山东瀛州一个戏班到河南开封演出。山东河南是北杂剧的兴起之地，彼此之

① 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社 1989 年，第 212、213 页。
② 参见同上书，第 234、235 页。
③ ［宋］王谠《唐会要》卷三十四。
④ 《苏东坡全集·次韵周开祖长官见寄》。
⑤ 元代南戏《错立身》第五出。

间又交通方便，因此成为一个杂剧活动圈。

二、山西南部一带。晋南大都市以平阳府为最，平阳的杂剧艺人平时除了在府城内部活动以外，也到周围城镇乡村去赶赛。例如平阳府的杂剧艺人张德好于大德五年（1301年）清明节前率领自己的戏班沿汾河南下，到万荣县孤山风伯雨师庙进行祭神



图13　山西万荣孤山风伯雨师庙
元大德五年（1301年）“张德好在此作场”残石

演出，并为神庙捐了十贯钱①。又如在汾河的入黄口——禹门一带的河津县，也曾有过一个元代戏班的足迹，它在北寺庄禹庙戏台建成时作庆贺演出②。再如平阳府杂剧女艺人忠都秀以平阳为根据地，在这一带地区参加各个庙会的巡回演出，并于1324年4月来到洪洞县明应王庙为神殿壁画的落成进行献演③。晋南与陕北的杂剧班社也有可能互相来往，只是缺乏记载。而由于太行山的限制，晋南与河南等地大概很难有流动作场的戏班勾通。

① 参见丁明夷《山西中南部的宋元舞台》，《文物》1972年第4期。
② 参见墨遗萍《蒲剧史魂》，山西省文化局戏剧工作室编印，第45页。
③ 参见刘念兹《元杂剧演出形式的几点初步看法》，《戏曲研究》1957年第2期。

三、江苏、浙江等东南诸省。夏庭芝《青楼集》里所记艺妓，有很多都在这一带活动，如张心哥，“驰名江淮”；小玉梅，“独步江浙”；翠荷秀，“自维阳来云间”；童童，“间来松江，后归维阳”等。这是由于元蒙灭宋以后，北方杂剧顺运河南下，南方繁华城市如杭州、苏州、扬州、南京等成为元杂剧活动中心地的缘故。

四、湖北湖南一带。《青楼集》所记艺人还有一部分是在这一带活动的，如帘前秀“武昌、湖南等处多敬爱之”，关关“得名湘湖间”等，可见湖北湖南也成为一个杂剧自然活动区。

当然，以上划分并不等于否认全国各地杂剧艺人可以任意流动，如朱帘秀原来在北京演出，后来到了扬州、杭州；小春宴“自武昌来浙西”等，仅仅是作出大概区分而已。

元代南戏没有见到流动演出的记载，其活动范域自然是局限于东南沿海一带，江、浙、闽之间。

戏班挪移必须随带砌末、行头和行李，其流动的方式，旱路多靠肩挑驴驮车载，水路多靠船运。《错立身》里对戏班赶旱路情景有着生动的描述。王父拒绝完颜寿马加入戏班的请求，原因之一是：“只怕你提不得杖鼓行头。”完颜寿马于是自拍胸脯：“正不过沿村转庄，撞工耕地。我若得装旦色如鱼似水，背杖鼓有何羞，提行头怕甚的！”但是完颜寿马真的参加了戏班之后，由于他官宦公子出身，毕竟吃不了苦，“挑行李怎禁生受”，所以不免唉声叹气：“路歧歧路两悠悠，不到天涯未肯休，这的是子弟下场头。撞府共冲州，遍走江湖之游。”王父责备他走得太慢，他说：“奈担儿难担生受，更驴儿不肯快走。”山西省右玉县宝宁寺藏元代水陆画中，“右第五十八：一切巫师神女散乐伶官族横亡魂诸鬼众”一幅，下层绘有三个艺人，就是元代戏班携带道具

正在赶路的形象。[①]

戏班流动演出的原因，一是能够扩大观众面，亦即增加商业化的寄食条件；二是可以缓和观众不断更新剧目的要求与演员、戏班受到种种条件限制、制约之间的矛盾。例如，演员会演的剧目有一定的限量，《青楼集》里推掖李芝秀，说她记得杂剧三百余段，这是记忆出众的演员，一般人则很少能够达到这个水平。而会演的剧目不多，就难免在观众面前捉襟见肘。《蓝采和》杂剧里，末泥许坚一口气数说了七个杂剧，钟离全都不看，许坚只好说："小人其实本事浅，感谢看官相可怜。"演员学戏毕竟有限，而且更新剧目还要添置新的戏衣行头砌末之类，困难很多。在一处演出一定时间之后，会演的剧目演完了，就不能满足观众新的要求，流动的办法则可以避免较频繁的剧目更新，用更换演出地域和观众群的办法来保持演出剧目的相对稳定性。

① 参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社 1989 年版，第 234、235 页。

第九章　剧场的繁盛

元代剧场直接继承宋代而来，在其基础上进一步发展完善。元代庙宇中戏台的兴建已经成为时代特色，戏台建筑加入庙体结构，从此改变了中国庙宇营建制度。城市建筑中的勾栏设施更加普遍，成为当时遍及全国的一大景观。剧场的完善是与元杂剧的兴盛互动的，可以说，没有如此完善而普遍的剧场兴建，元杂剧就没有生存之基础，而没有元杂剧的繁盛，也就没有剧场的发展。

第一节　庙宇戏台形制的变迁

一、庙宇戏台的普及

由宋代发轫，神庙建筑中的舞亭类设施开始出现，元代随着演出需要的增加，这类建筑大量涌出，直至今天，我们仍然可以在古建筑保存比较好的山西南部地区看到众多的遗迹。例如，今天见到的元代碑刻里，有多处提及这类建筑的名称：

万荣县太赵村稷王庙：舞厅

临汾市魏村牛王庙：乐厅

万荣县孤山风伯雨师庙：舞厅、舞亭

翼城县武池村乔泽庙：舞楼

万荣县西景村东岳庙：舞厅

河津县北寺庄𥨪𥧺庙：舞楼

又如《中州金石目》卷四“渑池”条中收录有元至元二年（1265年）《昭济侯献殿舞亭记》、至大三年（1310年）《重修昭济侯献殿舞亭记》碑二目，其中都称为“舞亭”。元人王恽写于元至元十二年（1275年）的《平阳路景行里新修岱岳行祠记》里面提到平阳府岱岳庙里“作乐有亭”①。上述记载中提到的这些名称，都是指称庙宇中的戏台。

元代把前朝神庙中留下的露台改建为舞亭类建筑，已经成为时俗所趋，似乎如果不这么做，就是庙貌建筑的一大缺憾。这一点可以从山西省万荣县太赵村稷王庙元至元八年（1271年）《舞厅石□（碣?）》中看得很明显。其碑文曰：

今有本庙，自建修年深，虽经兵革，殿宇而存。既有舞基，自来不曾兴盖。今有本村□□□等，谨发虔心，施其宝钞二佰贯文，创建修盖舞厅一座，刻立斯石矣。时大朝至元八年三月初三日创建。砖匠李记。



图14　山西万荣太赵村稷王庙元至元八年（1271年）《舞厅石□》

文中称：“既有舞基，自来不曾兴盖。”其“舞基”大概指的就是

① ［元］王恽《秋涧集》卷三十七。

露台，已经经历了一定的岁月。庙存大殿，其梁架上有“大元国至元二十五年重修正殿功毕”的题记。至元二十五年（1288年）已经经历一次重修，那么，这座庙极其可能是宋、金建筑。又碑文所说的“虽经兵革”，可以理解为金末元朝兴兵，也可以作为此庙建于金代以前的佐证。如果这一推断不误，那么露台就也应该是宋、金时候所建。这座露台存在了很长时间以后，终于在这一年完成了向“舞厅”的过渡。

二、庙宇戏台形制

从今存元代戏台遗址实地考察情况来看，当时舞亭类建筑的基本形制是固定的：一般都有一个一米多高的台基，平面方形，石质或砖质。上面四角立柱，石质或木质。柱上设四向额枋，彼此在转角处平行搭交，形成“井”字形框架。额枋上每面设斗拱四攒、五攒乃至六攒不等。转角处施抹角梁和大角梁，其上设井口枋，与普柏枋斜角搭交，形成第二层“井”字框架，而与第一层框架交叉相迭。其上又有斗拱，再设第三层框架。各层框架逐渐缩小，形成藻井形制。藻井斗拱上设檐槫、平槫、脊槫，中心设雷公柱，周围撑以由戗。屋顶为大出檐，屋角反翘，具有独特的艺术风格。运用藻井能够帮助舞台乐音的聚拢和共鸣，是一种比较科学的建筑方案。

台基是戏台的基础，如果台基塌坏，就威胁到乐厅的存在，所以今天还可以见到元人修补加固台基的记载。万荣县西景村东岳庙戏台台基石上嵌有一通碑文，就是这方面的例证，引在这里：

施缘功德主本老王、二男王□同发善心，于岱岳庙内舞厅周遭压基台石四面，般载施功众村人，寸愿各人春安夏泰秋吉冬祥。时甲午年壬午月甲子日功毕。石匠

西胡村费卜。景仓官施钞拾两。景小待诏施钞五两。卫庸德施钞二两半。柳李二施钞二两半。大元国至正十四年五月初三日撰。

戏台平面一般接近正方形，下表所列为目前掌握的一些数据。由表中可以看出，这些戏台宽、深一般都在7至8米之间，面积在50至60平方米左右。其中也有较为特殊的，如翼城县武池村乔泽庙舞楼为今天见到的面积最大的，石楼县殿山寺村圣母庙舞台则是最小的。

部分金元戏台四角柱间距数据

戏台名称	面宽	进深
临汾市魏村牛王庙元至元二十年（1283年）“乐厅”	6.92米	7.6米
万荣县孤山风伯雨师庙元大德五年（1301年）移挪“舞厅”遗基	7.8米	7.7米
永济县董村三郎庙元至治二年（1322年）戏台	8.2米	6.5米
翼城县武池村乔泽庙元泰定元年（1324年）“舞楼”	9.1米	9.2米
洪洞县景村牛王庙元至正二年（1342年）戏台遗基	6.67米	7米
临汾市东羊村东岳庙元至正五年（1345年）戏台	8.2米	7.85米
石楼县殿山寺村圣母庙元至正七年（1347年）戏台	5.21米	5.27米
万荣县西景村岱岳庙元至正十四年（1354年）添台基石“舞厅”遗基	7.9米	7.6米
翼城县曹公村四圣宫元至正间戏台	7.17米	7.21米
万荣县四望村后土庙元至正间戏台遗基	8.2米	8.3米
临汾市王曲村东岳庙元代戏台	6.6米	6.6米

如果从屋顶式样来分，元代戏台可以分作两种基本类型，即十字歇山式和单檐歇山式。十字歇山式舞亭较为少见，大约为初

期式样，因为今天保存下来的最早戏台——山西晋城市冶底村东岳庙金代正隆二年（1157 年）舞楼，即为十字歇山式。元代十字歇山式舞亭，今存仅临汾市东羊村东岳庙至正五年（1345 年）戏台一例。万荣县四望村后土庙元至正年间戏台也是这种式样，可惜已经毁于日寇之手，仅存照片。

单檐歇山式舞亭为元代戏台普遍的样式，今存元代戏台大多采取这种结构。例如临汾市魏村牛王庙至元二十年（1283 年）乐厅、永济县董村三郎庙戏台、翼城县武池村乔泽庙舞楼、石楼县殿山寺村圣母庙戏台、翼城县曹公村四圣宫戏台、临汾市王曲村东岳庙戏台等。

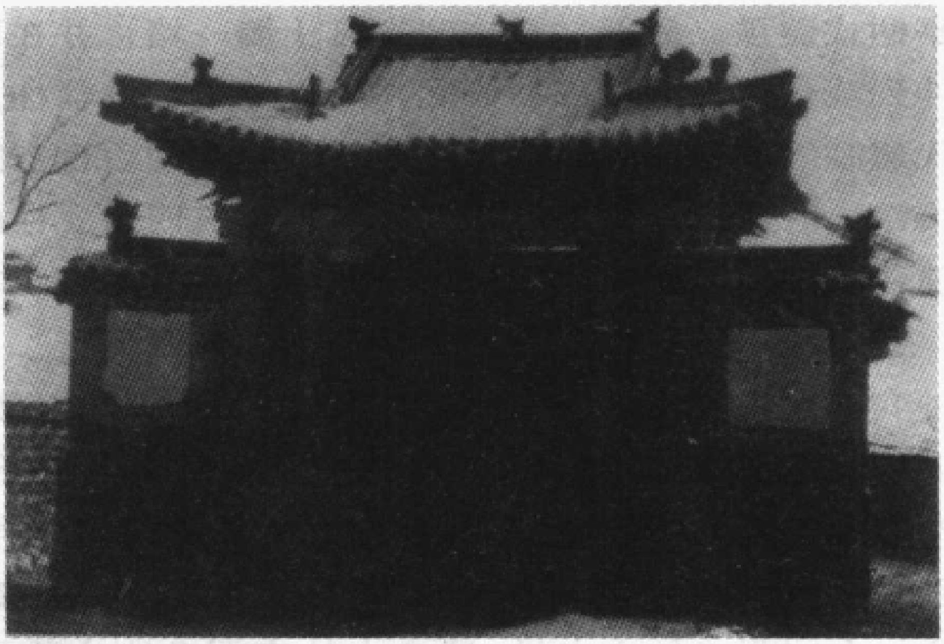


图 15　山西石楼张家河村殿山寺圣母庙元戏台

又，沁水县郭壁村府君庙舞楼，结构为金元建筑，虽然也是单檐歇山式，但却山花向前，十分独特。另外，山西省侯马市牛村发现的金大安二年（1210 年）董玘坚墓北壁戏台模型，也是山花向前，其建筑式样大概与之相似，大约这是一种由十字歇山顶向单檐歇山顶过渡的样式。这种单檐歇山式样而山花向前的舞

台顶部，与受到元杂剧影响而兴起的日本能乐的舞台接近。

三、舞亭的区分前后台

由戏台发展轨迹来看，宋金早期舞亭大约多采用十字歇山顶，正是亭类建筑的特征，其观看面向还无一定，人们可以随意围观。元代戏台顶棚多为单檐歇山式，则已经是从四面观看过渡到前面观看以后改进了的样式了。

元代既然把舞亭称作“厅”，反映了其时戏台建筑的改进。元代戏台的观看角度已经从四周向前方三面转移。其标志为纷纷在舞亭的后部（与神殿相反的方向）加砌后墙。今存山西省临汾市牛王庙元至元二十年（1283年）乐厅的形制为：四角立石柱，上面为亭榭式盖顶，后部二石柱间砌有土墙一堵，并在两端向前转折延伸到戏台进深的后部三分之一处，墙端加设辅柱。这是典型的元代建制。加添后墙使戏台形成一个较浅的后台空间，辅柱并不承接额枋的重量，并没有改变舞亭类建筑四角立柱的基本格局。而前台呈三面展开，就使演出由四面观看变为前、左、右三面观看，完成了中国古代戏台建筑的一次大的变革。

这种变革首先是演出内容的改变所决定的。宋代以前，神庙露台上更多献演的是百戏杂技和歌舞，这类演出的方向性不明显，并不需要专门固定朝向一面演出，观看者也不必特别选择角度。宋元时期杂剧兴盛，逐渐取代了百戏歌舞成为祭神演出的主要内容，而杂剧表演却有着明确的方向性，这一点从宋元杂剧文物形象都是正面一字排列可以看出。因为杂剧表演都是面向神殿的，前后方向分明，从背面观看自然不便，于是后部就可以被隔断了。添置后墙，并在两端加上短折，却是根据戏曲演出的需要而进行的改革，其效果一可以排除观看时的视觉干扰，二可以增加演唱的音响效果，三可以留出后台，便于演员的换装、休息、上下场以及配合场上的表演（如做效果、与上场演员应答）等等。

事实上，神庙演出是给神看的，表演从来是对着神殿，过去戏台没有墙时也不可能真正实现四面观看，所以加盖一堵墙只是顺应现实。但这种改革却奠定了中国戏台的基本样式，此后虽然还有变化，但三面观看的舞台基本格局已经被历史地形成和固定下来了。山西省洪洞县霍山明应王殿元泰定元年（1324 年）忠都秀作场壁画所描绘的图景，就是一幅在神庙戏台上演出的场面。台上方砖铺地，表明了戏台的固定建筑性质。演员面朝前方作两行排列，方向性十分明确。演员背后有帐幔悬垂，隔出前后台，帐幔左角有一未上场角色以手搴帘露出半身向外窥探。画中的戏台应该类似于临汾魏村牛王庙戏台的形制，帐幔则为后世戏台上“守旧”的前身。可以推想，帐幔后面的空间还比较小，在实际运用时显得促狭，进一步的改革尚有待于历史的安排。

在元杂剧演出中，有用帐幔来划分前后台的实例。《蓝采和》杂剧第一折正末装扮蓝采和对王把色说：“王把色，你将旗牌、帐额、神帧、靠背都与我挂了者。”其中提到了杂剧演出时需用的四种装饰性设施，其中：旗牌和帐额为题字显名用的宣传装饰物，插竖或悬挂在勾栏或神庙剧场的门口和戏台上方的额枋间，洪洞霍山明应王殿杂剧壁画里上方悬挂的“忠都秀在此作场”布幔条幅就是帐额。神帧和靠背则是悬挂在戏台与戏房之间用以区分前后台的帐幔，在忠都秀壁画里，那两块绘有壮士持剑斗蛟的布幔为神帧，其后面的双钱纹大幔为靠背。

戏班演出前临时悬挂帐幔在戏台上隔出后台，说明当时的戏台前后台之间还没有设置固定的隔断，临汾市王曲村东岳庙元代戏台两侧面的额枋上还可以找到悬挂帐幔时留下的大钉痕，位置在戏台进深的后部三分之一处，也证实了这一点。在戏台上建立固定格扇式木墙，把前后台正式分开，已经是明代的事了。

随着戏曲艺术形式的独占舞台和朝着高、精方向的不断完善和发展，它对于演出的准备工作就提出了越来越多的要求，与之

相联系的是，戏台建筑越来越重视后台的设置。元代戏台照例是仅仅一个方形台子，它在建筑时只考虑了演出的需要而很少顾及到演出准备工作的需要。明清戏台则不同了，戏台的主体结构都由两部分组成，一是前台，一是后台。一般农村神庙戏台的前台进深都较元代戏台大大缩小，但后台进深却日益加大。

从山西省现存一些金元戏台形制在后世的变化痕迹，可以看出其为适应历史要求而不断改进的进程。由于金元戏台本身结构已经固定，当后世戏台形制发展了以后，人们就会根据新的要求

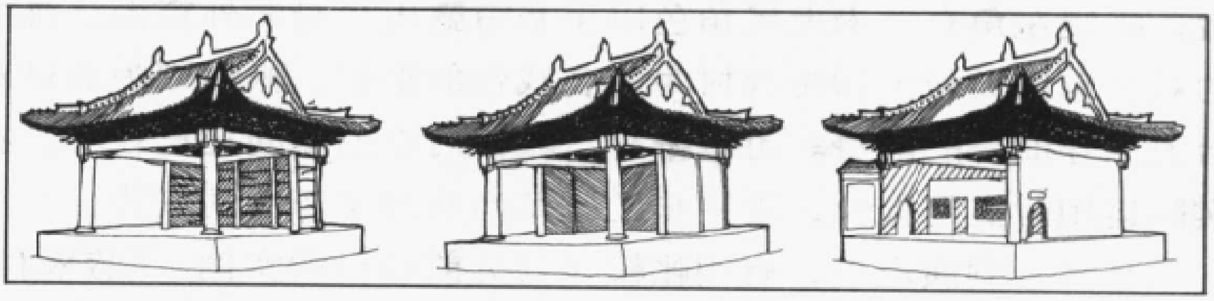


图 16　山西翼城武池村乔泽庙元戏台后世变迁示意图

来对旧有戏台进行改造。这种改造主要表现在两个方面的调整，一是增大后台进深而缩小前台进深，一是压低台口的高度。与调整前后台进深比例相联系的是，戏台的两侧山墙不断地向台口方向延伸，直至形成三面封闭一面敞开的格局（当然这种类似镜框式的戏台只是在山西、陕西一带流行，其他多数地区盛行的则是伸出式三面戏台）。与压低台口高度相联系的是，在原有戏台前面加盖卷棚等设施。其最具代表性的就是翼城县武池村乔泽庙元建舞楼，以及临汾市王曲村东岳庙元建戏台。

第二节　庙戏活动

一、神庙演出

元代城市里瓦舍勾栏一类商业性的游艺场所极其兴盛，但是，众多的中小城镇以及广大乡村僻壤里面不具备建设游艺场所

的条件，定期举行祭祀和庙会活动的神庙就成为游艺场所的替代。因此，神庙祭祀的日期也就是四乡八社父老乡亲们集中宴乐的日子。这在当时的文献记载中有着生动的描述。例如山西省洪洞县明应王庙元延祐六年（1319年）《重修明应王殿之碑》描述当时祭祀娱乐情况说：

> 每岁三月中旬八日……远而城镇，近而村落，贵者以轮蹄，下者以杖屦，挈妻子、舆老羸而至者，可胜既哉！争以酒肴香纸，聊答神惠。而两渠资助乐艺牲币献礼，相与娱乐数日，极其厌饫，而后顾瞻恋恋犹忘归也。此则习为常①。

民众对于这种活动的“顾瞻恋恋”，说明它具有强大的吸引力。

元代神庙演剧的记载也直接见于元代神庙碑刻，山西省临汾市魏村牛王庙有元代《广禅侯碑》，年久漫漶，村人曾于清光绪二十四年（1898年）将其重刻，其碑文曰：

> 其庙枕村之北岗，姑峰秀于前，汾水环于左，地基爽垲，栋宇翚飞，石柱参差，乐厅雄丽。远近士庶望之俨然，敬心栗栗，罔不祗畏，实一方之奇观。目睹祀事，今罕有之。至于清和诞辰，敬诚设供演戏，车马骈集，香篆霭其氤氲，杯盘竞其交错。途歌里咏，伛偻提携，往来而不绝者，至日致祭于此也②。

文中描绘出了一派雍熙平和敬诚演戏的气氛，此庙里今天保存的

① 石碑现立于该庙正殿前，引文系著者照碑文笔录。
② 石碑现立于该庙正殿前，著者曾拓片一张，引文系照拓片录下。

元代戏台，更为我们体会这种气氛提供了实物对象。

神庙演戏的任务由营业性戏班来承担。元代戏班演出的场所除了城市勾栏以外，就是四乡的神庙。平阳府忠都秀到洪洞县明应王殿的演出①，张德好到万荣县霍山风伯雨师庙的演出②，河津县北寺庄禹庙戏台的演出③，都是这种性质。

神庙里举行祭祀活动俗称“迎神赛会”，戏班到庙会上去演出被称作“赶赛”。元代文献里对戏班的赶赛演出活动有着丰富的描写。例如《雍熙乐府》卷八《嘲妓》叙说艺人生活是：“赶赛处空熬了岁月……也子索每日家绕户巡门，论年价撞疃沿村。唱的是唇干口燥，舞的是眼晕头昏。”无名氏散套《拘刷行院》说艺人：“也不是沿村串疃钻山兽，则是谙气吞声丧家狗。”④

二、庙宇剧场的经营

这里说的主要是与戏台建设和演戏有关的经济情况，包括其经济来源和经费支出，又区分为两个方面：一是建庙和架设戏台以及修复重建工程所需费用，一是日常祭祀演戏的开支。

神庙取得经济来源最初主要采取乡众集资的方式，通常是在乡社的倡议和领导下发起。“社”是民间用乡约的形式自发组成的社会组织，它负责乡里地面上的一应风化、习俗、治安、道德等事务，支持神庙活动是其主要职能之一。民间神庙的经济通常由“社”来支撑，神庙的建设和维修工程以及平时庙中的祭祀活动都由“社”出面。社有社头，庙有庙首，都由当时乡里中有威望的绅士耋老充任。山西省平顺县东河村圣母庙宋建中靖国元年

---

① 参见刘念兹《元杂剧演出形式的几点初步看法》，《戏曲研究》1957 年第 2 期。

② 参见丁明夷《山西中南部的宋元舞台》，《文物》1972 年第 4 期。

③ 参见墨遗萍《蒲剧史魂》，山西省文化局戏剧工作室编印，第 45 页。

④ 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1823 页。

(1101年)《重修圣母之庙》碑说，该庙此次是由“潞州潞城县三池管东终南山陈家庄众社重修”，下面开列的社名有北社、西

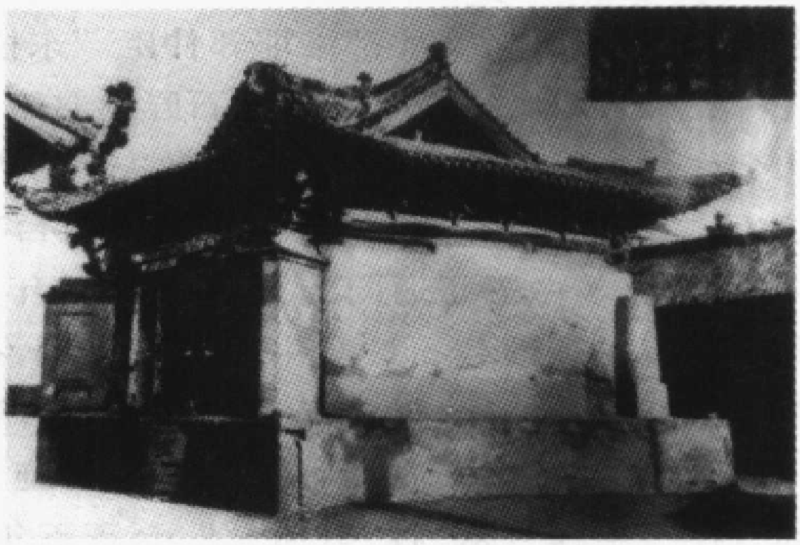


图17 山西万荣四望乡后土庙元戏台

社、下社、上社等①。山西省临汾市魏村牛王庙《广禅侯碑》碑阴清光绪二十四年（1898年）刻文曰：“忆我西社三王圣庙，自昔元时至治初年，由河东相分之际，同心者二十二社，合志者廿有七村，工程浩大，庙貌辉煌，其盛极矣。”

集资的方式通常都是以社为单位，按照各户的地亩数摊派。另外，在最初建庙的时候，也经常由乡众自愿捐助物资。捐物的方式多样，一般是个人按照自己心愿的大小、经济力量的强弱，自愿出资为庙里添置设备或购置材料。例如可以为庙里添置一座建筑，山西省芮城县东吕村关帝庙元泰定五年(1328年)有“里人蒙古拈蛮”捐资添建露台一座②，万荣县太赵村稷王庙元至元八年(1271年)有本村某人“谨发虔心，施其宝钞二百贯文，创建修盖舞厅一座”③。

① 石碑现立该庙，引文系著者照碑文笔录。

② 参见该庙元刻《创修露台记》碑文，石碑嵌于庙门过道侧墙。

③ 参见该庙元刻《舞厅石□》，碑藏万荣县文化馆

更多的是众人各自出力，捐献建筑用材和施工材料，例如经常可以在元代戏台柱石等处见到捐赠者的姓名，如山西临汾市魏村牛王庙元代戏台石柱刻文，其西柱为："蒙大元国至元二十年岁次癸未季春竖，石泉南施石人杜秀，交底都维耶郭仲臣。"东柱为："维大元国至治元年岁次辛酉孟秋月下旬九日竖，石匠赵君王，交底众社人施石柱一条，交底村都维耶郭仲臣，次男郭敬夫。"[1]又如距离魏村牛王庙仅仅一里之遥的洪洞县景村牛王庙元代戏台残柱，其东柱刻："施石柱人曹村张子敬冯子通同施石柱，至正二年岁次在壬午。砌匠卫彦深。南北曹村施殿载石柱车牛人工张惠等，石匠杨五、杨十。"西柱刻："南北曹村施殿载石柱车牛人工任伯川等。"[2]再如临汾市东羊村东岳庙元代戏台石柱西柱上刻："本村施主王子敬，男王益夫，施到石柱一条，□(众)社□(搬)载。至正五年月日本村石匠王且、王二。"[3]等等。

村人集资的办法常常给那些势力大户、地痞无赖趁机搜刮民财提供借口，造成严重的社会问题，因此从宋代以来有关记载就络绎不绝。元人元好问《叶县中岳庙记》对此发有议论说："吾尝见夫世俗之所事神者矣：崇祠宇、严像设、封羊豕、具仪卫，巫觋倡优，杂然而前，拜跪甚劳，迎送甚勤，求神之所以望于人者无有也。阴害贼诈，刮利次骨，利之所在，无复天理，公噬潜搏，难得是期。内人于沟不恤也，血人于牙不厌也，志得而意满则曰：我求于神，神报我者如是也。故搏噬愈获，报谢愈丰，祷求愈膏，香火未收而阴害贼诈之心已沸然于胸中矣。此直蛇神牛鬼之所不忍临，而谓岳祇之聪明正直者而临之乎？"[4] 类似议论在明清更可以大量见到，这是古代神庙经济体系中一个最大的问

---

① 石柱立原处，引文系著者照刻文笔录。
② 石柱立原处，引文系著者照刻文笔录。
③ 石柱立原处，引文系著者照刻文笔录。
④ ［元］元好问《遗山集》卷三十二。

题。

庙里通过集资等方式得到的银钱，除了当时用于支付兴修庙宇花费的以外，剩下的一般用于购置不动产，或者投于商号生息，以便维持日常神庙修缮和演戏用资。神庙里也可以有一些庙产，在适当的时候用来添补维修或演出所需。山西翼城县武池村乔泽庙清乾隆十一年（1746 年）《重修舞楼碑记》称："本庙楸树壹株，变银叁两肆钱伍分；大池青杨树叁株，变银玖两贰钱；寺前青杨树叁株，变银捌两玖钱；收庙存官银玖两肆钱，又钱贰佰捌拾捌文；收秋赛官银玖钱伍分。以上共银叁拾贰两贰钱陆分，使出银叁拾捌两玖钱玖分伍厘，除使费外存银壹两贰钱陆分伍厘，付修他庙石堰便讫无存。"① 庙院中栽的树，在一定的时候可以转成维修银钱，一般是庙里的一项固定收入。

第三节 勾栏的繁盛

元代杂剧进行商业演出的设施为城市勾栏，亦即当时的剧场。勾栏由宋代而兴，元代达到了极其繁盛的地步，数量众多，分布广泛，成为元杂剧的主要活动场地。

一、勾栏分布

入元以后，随着北曲杂剧的风行大江南北，瓦舍勾栏也遍及了全国各地。夏庭芝《青楼集·志》曰："内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者。辟优萃而隶乐，观者挥金与之。"元代的京城大都是全国杂剧活动的中心，还在它刚刚立都时就已经有了瓦舍的设置，见于早期杂剧作家李直夫《武元皇帝虎头牌》一剧，《元曲选》本第二折说到："则俺那生忿忤逆的丑生，有人向中都

① 碑嵌戏台东墙，引文系著者照碑文笔录。

曾见。伴着伙泼男也那泼女，茶房也那酒肆，在那瓦市里穿，几年间再没个信儿传。”元初至元元年（1264年）继承金代的称谓，把北京叫做中都，至元九年（1272年）才改为大都。这里既然用“中都”的说法，可见这本杂剧创作于元代初期，描写的是当时的情况。元初中都的瓦市可能是继承了金代的建制。

除大都之外，建有瓦舍勾栏见于文献记载的还有如下几个城市：

一、洛阳。南戏《宦门子弟错立身》第四出里就描写了一个家庭杂剧班子来到洛阳，在勾栏里演出：“老身赵茜梅，如今年纪老大，只靠一女王金榜，作场为活。本是东平府人氏，如今将孩儿到河南府作场多日。”脉望馆本元明无名氏《汉钟离度脱蓝采和》杂剧第一折描写的也是洛阳勾栏里的演出情况：“洛阳梁园棚内有一伶人，姓许名坚，乐名蓝采和。”

二、东平。上引《错立身》南戏里的那个杂剧班子来自东平，由于在洛阳受到当地官府的斥逐，又回到家乡东平演出。东平是一个戏剧活动十分活跃的城市，脉望馆本元明无名氏《王矮虎大闹东平府》杂剧第三折说那里“端的有驰名的散乐，善舞的歌工。做几段笑乐院本，搬演些节义戏文。”所以一定有很多的瓦舍勾栏。

三、顺天。元好问《遗山集》卷三十三《顺天府营建记》里说，万户张德刚兴建顺天府时，在官衙军营街市铺户之外，曾造有“乐棚二”。这里所说的“乐棚”，就是指的勾栏，因为建在街市里用作演出用的固定棚式建筑在当时就是勾栏，之所以称“乐棚”只是沿袭了前代的习惯说法。

四、真定。元人葛逻禄乃贤《河朔访古记》卷上言：“真定路之南门曰阳和……左右挟二瓦市，优肆娼门，酒炉茶灶，豪商大贾并集于此。”真定这两个瓦市产生于何时，书中没有提及，大概在至元前期就已经兴盛了。因为至元十一年（1274年）河

北河南道巡行劝农官申奏，在临近真定府的束鹿县村社中，“见人家内聚百人，自般词传，动乐饮酒”，并“攒钱置面戏等物”，“学习散乐，般说词话”①。“农民市户良家子弟”自动聚集起来，按照“词话”来排演戏出的风气，与附近大都市里瓦舍勾栏演出的盛行应该有直接关系。

五、松江。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四记载说：“至元壬寅夏，松江府前勾栏邻居顾百一者，一夕，梦摄入城隍庙中，同被摄者约四十余人，一皆責状画字。时有沈氏子，以搏银为业，亦梦与顾同，郁郁不乐，家人无以纾之，劝入勾栏观排戏。独顾以宵梦匪贞，不敢出门。”文中标明了时间：至元壬寅。但是查检元代纪年，有两个壬寅年，一为大德六年（1302年），一为至正二十二年（1362年），都不在至元年号里，可能是刻版致误，因此其具体时间仍然不明。但至少这一条历史掌故明确表示了事件发生的时间和地点，可以当做信史来看。

除了上述直接见于文献记载的以外，我们还可以从其他途径推测元代全国城镇瓦舍勾栏的设置情况。夏庭芝《青楼集》里记载了许多全国知名的杂剧女艺人的活动，而凡是她们演出的城市，都应该建设有瓦舍勾栏。这样，我们就得到下述地名：大都、金陵、昆山、婺州、维扬、云间、湖州、松江、京口、沂州、武昌等城市和湖南、浙江、江西、山东等省。还有一些名称只是笼统标示了地域方位，如湘湖、湖广、江湘、江淮、江浙、淮浙、江右等，大体不出两湖和东南几省的范围。另外，一些女艺人的艺名可能得自她们演出的城市，这样就又有一些城市名和地区名被指示出来，它们有：开封（梁园秀）、平阳（平阳奴）以及陇西（西夏秀）等。戏曲文物还提供了另外一个女艺人的乐名“忠都秀”，“忠都”，“中都”也。唐开元八年（720年）曾以

① 《元典章》卷五十七“刑部”十九“杂禁”。

蒲州（今山西永济县）为中都①，那么，蒲州也是一个设置有瓦舍勾栏的城市。

综括上述记载，元代瓦舍勾栏的分布地域是极其广泛的，黄河与长江的中下游地区都有其踪迹，而主要集中地带则是从大都到江浙的运河沿岸城镇。

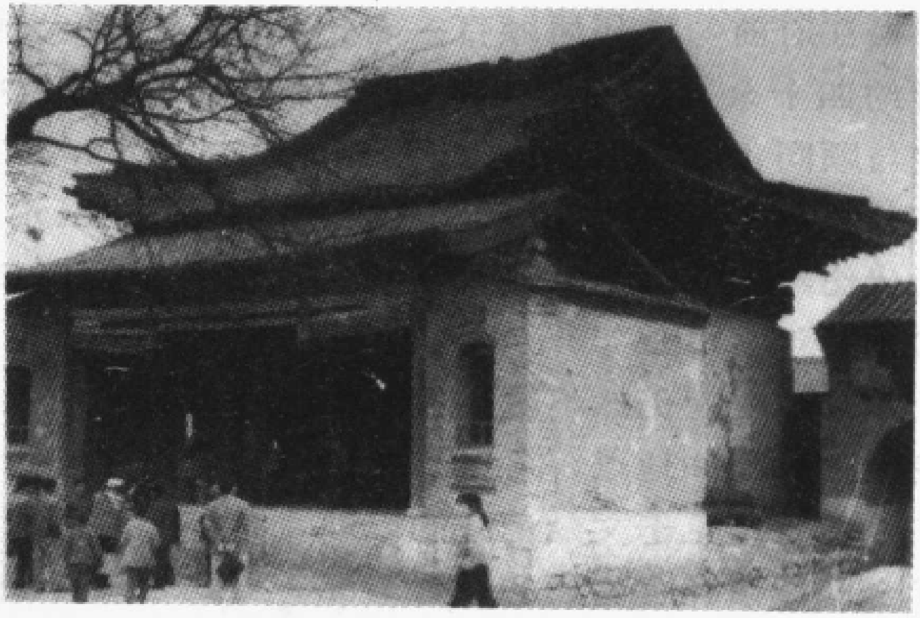


图 18　山西临汾王曲村东岳庙元戏台

元朝最著名的一座勾栏是梁园棚。《蓝采和》杂剧第一折钟离权说："贫道观看多时，见洛阳梁园棚内有一伶人……"从这里知道洛阳有座勾栏棚命名为"梁园棚"。那么，它是否历史上实有其物呢？我们再用其他文献来参证。元人高安道作有散曲《嗓淡行院》，用以讽刺一个劣等戏班的表演，最后说它："梁园中可惯经，桑园里串的熟。"② 意思是说它只配在农村赶场，根本没见过梁园棚那样的勾栏，证明梁园棚曾经存在。明初汤式作

① 参见《旧唐书·地理二》。

② 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1111 页。

《新建勾栏教坊求赞》，赞美明初南京宫廷教坊所建的一座大勾栏："这勾栏领莺花独镇着乾坤内，便一万座梁园也到不得。"①也用梁园棚来作比，可见梁园棚是此前一座最出色的勾栏棚。只是，梁园棚所在城市究竟是哪个，已经弄不清楚。因为《蓝采和》杂剧在地点描写上有些矛盾，如第一折说洛阳城里有一座勾栏棚，以"梁园"命名，但紧接着却又说："俺在这梁园城一交却又早二十年。"梁园本为汉代梁孝王所筑园囿，后世常常举为汴梁城的代称，该剧第三折恰又有"直至汴梁，勾栏中得悟"的句子。那么，梁园棚又有可能在开封。

二、勾栏结构

勾栏是棚木结构建筑，这首先从勾栏都以"棚"为名可以看出，另外元人高安道散套《嗓淡行院》里说："且向棚阑玩俳优。"②也明确指示出来。既然称"棚"，顾名思义，上面应该是封顶而不露天的，根据其他史料还可以看出，勾栏棚是一种类似于近代马戏场或蒙古包式的全封闭近圆形建筑，其中供演出用的设备有戏台和戏房，供观众坐看的设备有腰棚和神楼，其顶部用诸多粗木和其他材料搭成，承重很大，但也只有这样，才能构建成一座能够容括众多观众和诸种设施的大剧场。

说勾栏棚是全封闭式的建筑，上引陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四"勾栏压"条是最有力的证据，复引如下：

> 至元壬寅夏，松江府前勾栏邻居顾百一者……有女官奴，习讴唱，每闻勾栏鼓鸣则入。是日入未几，棚屋拉然有声。众惊散。既而无恙，复集焉。不移时，棚阽

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1496页。

② 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1110页。

> 压。顾走入抱其女，不谓女已出矣，遂毙于颠木之下。死者凡四十二人，内有一僧人二道士，独歌儿天生秀全家不损一人。其死者皆碎首折肋，断筋溃髓。亦有被压而幸免者，见衣朱紫人指示其出，不得出者，亦曲为遮护云。

前已指明，此文中记有明确的时间、地点和人物姓名，虽然“至元壬寅”应该是“至正壬寅”的误写，但这只是后世抄刻所发生的鲁鱼亥豕之误，并不影响记载的具体性，那么，我们就知道了这样一个事实：在元代至正二十二年(1326年)的夏天，松江府衙门前面的勾栏曾经倒塌，当时是杂剧艺人天生秀(著名杂剧艺人天锡秀之女，夏庭芝《青楼集》记载了她的姓名)的家庭戏班在进行演出，当场压死了四十二个人，其中包括一个叫顾百一的百姓，以及一个和尚两个道士。去除其中所作的神异渲染，这则资料为我们提供了关于当时勾栏建筑的十分具体的描写。文中称勾栏为“棚屋”，棚塌了人们避走不及而被“颠木”砸死，都说明它是封闭式的。戏台也是被包在棚屋内的，所以在戏台上进行演出的天生秀戏班没有死一个人，才被记录者作为异常事例而特意书上一笔。棚顶用大木搭建而成，所以才能压得整座棚屋“拉然有声”，并在倒塌时落下“颠木”。死者众多，也可见它的规模很大。

勾栏的其他建筑形制和设备如下：

勾栏棚开有一个木条门。《蓝采和》第一折：“开了这勾栏门，看有什么人来。”钟离权进入勾栏，搅得蓝采和不能营业，蓝采和就把他反锁在勾栏里面：“(正末云)既然他不出去，王把色锁了勾栏门者。(净云)哥哥也说的是。把这勾栏门锁了，看他在里面怎地。(正末云)……你若恼了我，十日不开门，我直饿杀你。”钟离权是神仙，因此他感到可笑，说：“今日我来度脱蓝采和，那厮悬眉肉眼，不识贫道。你锁了勾栏门，贫道更行不

出去。疾！开了门者。”用了一个法术把门打开。把人锁在勾栏里面就出不去，也印证了前面所说的勾栏是全封闭式结构的结论。宋人郭彖《睽车志》卷五记载勾栏演出：“适优者散场，观者褰然而出。士人与临坐者亦起，出门，将邀就茶肆，而稠人中遂相失。”可见在宋代时勾栏已经形成这种形制。勾栏门是木条做的，所以元人杜善夫《庄家不识勾栏》里用一个乡下人的口气说：“见一个人手撑着椽做的门。”①

勾栏里面用于演出的部分是戏台。《蓝采和》第二折：“戏台上呼我乐名。”第三折：“再不去戏台上信口开合。”既称“戏台”，当然有一定高度的台子，所以《庄家不识勾栏》说：“见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。”② 登台则称作“上台”，《蓝采和》第二折：“你是个上戏台的末泥。”《水浒传》第五十一回：“……径到勾栏里来看……戏台上却做笑乐院本……锣声响处，那白秀英早上戏台。”

从洪洞县霍山明应王殿杂剧壁画的实例来看，元代神庙演戏时区分前后台的办法还只是简单地在戏台中部临时悬挂一幅神帧，前后台之间并没有固定的门，后台艺人走向前台只在神帧的一角挑帘而入。元代勾栏里分隔前后台也是用神帧，《蓝采和》杂剧第一折所谓“你将旗牌、帐额、神帧、靠背都与我挂了者”，那么，也就没有正式的门沟通前后台。戏台上设有乐床。《蓝采和》第一折：钟离权闯入勾栏，登上戏台，“做见乐床坐科。”演奏用的大鼓用时摆在戏房门口，明初朱权《太和正音谱》说：“置鼓于门”；不用时则用绳子拴着挂在棚角，元人睢玄明散曲《咏鼓》所谓“棚角头软索是我随身祸。”③

---

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31页。
② 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31页。
③ 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第548页。

观众席分为神楼和腰棚。《蓝采和》一折："这个先生，你去那神楼上或腰棚上看去。""老师父，你去腰棚上看去。"神楼和腰棚上都设坐席，同剧还说："先生你去神楼上或是腰棚上那里坐。"神楼一般认为是居中正对戏台而位置比较高的看台。腰棚是从戏台开始向后面逐渐升高的看台，它对戏台形成三面环绕的形式（因为戏台后部有戏房，所以不可能形成四面围观的局面），其后排座位可能一直高到接近勾栏棚的顶部，《嗓淡行院》说："靠棚头的先虾着脊背。"① 可见最后排的座位已经上到了"棚头"处。在腰棚上能看到四周梁上贴的当日演出剧目，也说明这个问题②。腰棚大概和神楼相连接。《庄家不识勾栏》用一个没见过勾栏的乡下人眼光来描写它的内部情况说："要了二百钱放过咱，入得门上个木坡。见层层叠叠团圞坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。"③ "钟楼模样"的就是神楼，而"层层叠叠团圞坐"的"人旋窝"则是腰棚。进入神楼或者腰棚都通过楼梯，所谓"入得门上个木坡"。神楼和腰棚座位的价钱是一样的，只在进门时付一次钱，进去后就可以随便坐，"要了二百钱放过咱"已经明说了这一点，而前面引的《蓝采和》里艺人让钟离权去神楼上或是腰棚上坐也暗示：对于观众来说，除了乐床上的座位不能坐以外，其他地方都可随意去坐。

腰棚和神楼对戏台构成三面环绕的形势，所以勾栏的整体构造呈圆形。前面引到的"见层层叠叠团圞坐"、"往下觑却是人旋涡"已经透示出了这一点，《嗓淡行院》散套所描写的勾栏戏台上坐排场的女妓"棚上下把郎君溜"④ 也是例子，还可以找到其

---

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第110页。

② ［元］夏庭芝《青楼集》："小春宴……勾栏中作场，常写其名目，贴于四周遭梁上，任看官选拣需索。"

③ 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31页。

④ 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1110页。

他证据。元明间无名氏所作《墨娥小录》卷十四“行院声漱”收录元人市语中各类事物名称，其“宫室”类里有“勾栏——圈儿”、“伎艺”类里有“勾栏看杂剧——圈里睃末”的记载，也就是说，当时市语里把勾栏叫做“圈儿”，而在勾栏里观看末泥（杂剧的主角）表演就叫做“圈里睃末”，这不是告诉我们勾栏的形状接近圆形吗？

神楼名称的源起应该是优人在此供奉梨园神之类的神主牌位，模仿庙宇里演戏面对神殿的形式，这大概是早期设置梨园神主的办法，和清代把戏神供在后台不同，一些古老目连戏演出一直到近代还保持了这种形式，在戏台对面搭设棚楼供神。

有人猜测勾栏里安置观众的地方除了神楼和腰棚以外，中间还有站席，似乎不能成立①。因为第一，没有任何文献提到这一点。第二，《庄家不识勾栏》说：“迟来的满了无处停坐。”② 证明勾栏内只有坐席，没有站席。第三，如果在中间设站席，座席前排的观众就会被挡住视线，除非升高座席和戏台，但从下引《水浒传》五十一回的例子看，勾栏内部的戏台和观众席位置都不是很高的。即使是在形制上出现了巨大改变的明初南京御勾栏，也是只设座位没有站席的，明人小说《南宋志传》第十四回说到南京御勾栏里的演出情况：“三人一齐走近台边，皆坐满了。”就是明证。

观众座里又有所谓“青龙头”，离戏台不远，是勾栏中最上等的座位。《水浒传》第五十一回写郓城县都头雷横去县城勾栏里散闷，“入到里面，便去青龙头上第一位坐了”。因为雷横在本县具有一定的身分，才敢于径直坐上青龙头首位。但坐在这里的

① 参见钱南扬《永乐大典戏文三种校注·宦门子弟错立身》第四出注十九，中华书局1989年版，第230页。

② 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31页。

人通常也要付最高的费用，后来艺人白秀英挨个收钱，第一个就从雷横开始，并说："官人坐当其位，可出个标首。"青龙头似乎比戏台高而与戏台相连，所以当白玉乔在戏台上辱骂雷横时，"雷横那里忍耐得住，从坐椅上直跳下戏台来"，揪住他就打。青龙头的具体位置，以及它与神楼和腰棚的关系，则无法判明。按照古人"左青龙，右白虎"的方位排列习惯，应该在靠近戏台左侧的下场门附近。

三、勾栏演出

元杂剧在勾栏里演出，有一些例行的经营方法。例如，通常头一天或当天早上在勾栏门口贴出"招子"。《蓝采和》第一折："俺在这梁园棚勾栏里作场，昨日贴出花招儿去。"《错立身》第四出赵茜梅催促女儿王金榜到勾栏里去作场则说："孩儿听启，疾忙收拾。侵早已挂了招子，你却百般推抵。"招子用彩纸写成，《庄家不识勾栏》："正打街头过，见吊个花碌碌纸榜，不似那答儿闹穰穰人多。"招子上标明艺人姓名（或乐名）。《错立身》第十二出完颜寿马追赶王金榜戏班来到一个城市，他在一座勾栏门口"看招子"后，就知道王金榜在里面演出，于是求对面茶房的人进去请她。元石君宝《诸宫调风月紫云亭》杂剧里灵春马的父亲也通过招子发现了他在勾栏里演出："他如今难当，自写在招儿上。"《咏鼓》散套讽刺院本艺人伎艺低劣，说街上的人从勾栏门口过，"但瞅着招子都趔过"。因为看了招子他们就知道是谁在里面作场了。招子上也写明演出内容。《复落娼》杂剧："明日个大街头花招子写上个新杂剧。"还有一个勾栏里说唱诸宫调的例子，《水浒传》第五十一回："今日秀英招牌上明写着这场话本，是一段风流蕴藉的格范，唤做'豫章城双渐赶苏卿'。"

也有少数记性好的艺人能够把所演戏单开列出来让观众自己拣选，《青楼集》说小春宴"天性聪慧，记性最高。勾栏中作场，

常写其名目，贴于四周遭梁上，任看官选捡需要。近世广记者，少有其比。”明初朱有燉杂剧《香囊怨》里也描写了一个博记而敢于让人点戏的女艺人刘腊儿：“今此女子，不比其他之妓，十分能弹能唱，记得有五六十个杂剧。”但在实际演出里，如果会演的杂剧不多，就难免在观众面前捉襟见肘。《蓝采和》第一折：“（钟云）我特来看你做杂剧。你做一段什么杂剧我看？（正末云）师父要做什么杂剧？（钟云）但是你记得的，数来我听。（正末云）我数几段师父听咱。（唱）甚杂剧请恩官望着心爱的选。”蓝采和一口气数了七个杂剧名字，钟离权都说不看，最后蓝采和只得说：“小人其实本事浅，感谢看官相可怜。”钟离权这是在故意刁难蓝采和，通常这种情形是不会发生的。

勾栏开门前，先由戏班里的人去提前收拾。《错立身》第四出：“（旦）奴家今日身己不快，懒去勾栏里去。（虔）你爹爹去收拾去了。”《蓝采和》第一折：“俺先去勾栏里收拾去。”收拾的具体内容包括在门外悬挂旗牌、帐额、靠背等标志和布置戏台。《水浒全传》第五十一回写雷横逛勾栏，“只见门首挂着许多金字帐额，旗杆吊着等身靠背。”帐额上可能有对于主角演技的宣传文字，《噪淡行院》说：“恰掌记光舒着黑指头，肋额的相迤逗：写着道翩迁舞态、宛转歌喉。”文中说那个装旦色粗蠢之极，但写掌记的那位偏偏要逗耍，在“额”上胡吹一通。

悬挂这些东西的目的是做广告，《蓝采和》第一折：“（正末唱）一壁将牌额题，一壁将靠背悬。（云）有那远方来看的见了呵，传出去说，梁园棚勾栏里末泥蓝采和作场哩。（唱）我则待天下将我的名姓显。”第二折也有“蓝采和泼声名贯满州城”的句子。即使是在村落等处演出的路岐戏班，也少不了用这些东西来宣传。《蓝采和》第四折描写“一火村路岐”的演出说：“更有那帐额牌旗。”

勾栏里开演的时间没有一定，要视观众来到的情况而定，所

以艺人要比看客先到。《蓝采和》第一折："两个兄弟先收拾去了。这早晚好勾栏里去……来到这勾栏里。兄弟有看的人么？好时候也，上紧收拾。"而先到的钟离权斥责蓝采和说："我在这勾栏里坐了一日，你这早晚才来。宁可乐待于宾，不可宾待于乐。"

开场前戏班里的人千方百计地争取招徕更多的观众。把门的人兼做宣传，《庄家不识勾栏》描写道："见一个人手撑着椽做的门，高声的叫请请，道迟来的满了无处停坐。说道前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍和》。高声叫：赶散易得，难得的妆哈。"从这里我们还可以知道，勾栏内是不对号入座的，来早的坐前头，来晚的可能就没有地方坐。

观众到齐前先由演员擂鼓，以便烘托气氛，招徕看客。《蓝采和》第四折："我去先收拾擂鼓者，看有什么人来。"或者有女演员坐在戏台的乐床上演奏打击乐器，《庄家不识勾栏》："见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。"观众听到鼓声就知道快要演戏了，及时赶到。《南村辍耕录》卷二十四："每闻勾栏鼓鸣则入。"

女演员先登场亮相有招引看客的意义，所以《嗓淡行院》里讽刺说："坐排场众女流，乐床上似兽头，栾睃来报是些十分丑。一个个青布裙紧紧的兜着奄老，皂纱片深深的裹着额楼，棚上下把郎君溜。"这是对勾栏内的看客而言，由于从勾栏外也能看到乐床上坐的人，所以也有吸引外面的人进来看的作用。《咏鼓》讽刺劣等勾栏演出时说："排场上表子偷睛望，恨不得街上行人将手拖。"就说明了这一层。其实这些女艺人的内心也十分悲伤，理解她们的作者说她们是"忍耻包羞排场上坐。念诗执板，打和开呵"①。从中看出，坐在乐床上的女艺人还兼有念诗、打和、开呵等职能，随时辅助场上的角色进行表演。

---

① ［元］商衢《叹秀英》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第19页。

元代勾栏演出的票价，《庄家不识勾栏》散套有所揭示，所谓："要了二百钱放过咱。"这二百钱就是后世所谓座儿钱，如果一座勾栏里设一百个座位，收入就可观。大概在中等以上城市里，名演员作场的收入还是很丰裕的，所以《蓝采和》杂剧第一折写蓝采和在洛阳（或开封）作场说："俺这里不比别州县，学这几分薄艺，胜似千顷良田。"相对丰厚的收入，使他的戏班在这座城市一呆就呆了二十年。后来钟离权劝他出家，他贪恋于人间享受，说："俺世俗人，要吃有珍羞百味，要穿有绫锦千箱。"不肯去。另外元人无名氏《拘刷行院》散套提到，喊旦角到酒楼清唱的价钱是："与俫几贯青蚨唤粉头。"[①]"几贯青蚨"就是几千钱，还不包括赏钱，所以后面说"要赏钱连声不住口"。

元代勾栏对观众收取费用有不同的形式。一种是门口设人把门，所谓"把棚的莽壮真牛"[②]，观众付钱入场，《庄家不识勾栏》散套所说："要了二百钱放过咱。"[③]一种是在演出过程中，演员向观众逐一讨赏，《水浒传》第五十一回白秀英说唱诸宫调，唱到中间，"白秀英拿起盘子指着道：'财门上起，利地上住，吉地上过，旺地上行。手到面前，休教空过。'白玉乔道：'我儿且走一遭，看官都待赏你。'"白秀英就从戏台上下来到观众中转圈讨钱。《南宋志传》第十四回大雪小雪在南京御勾栏演唱，"那大雪先唱一曲名【浪淘沙】……小雪亦娇啭莺喉唱一曲名【蝶恋花】……台下无不称赞。只见小雪托过红丝盘子，下台遍问众人索缠头钱，豪家官家各争赏赐。"大概收费形式和演出形式有关，表演整本大戏时就先收钱，演出其他小伎时则可以在演出过程中讨钱。

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1821页。
② ［元］高安道《嗓淡行院》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1110页。
③ 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31页。

观众的成分主要是城市富人，《蓝采和》第一折末泥许坚对道士钟离权说："则许官员上户财主看勾栏散闷，我世不曾见个先生看勾栏。（唱）几曾见歌舞丛中出了个大罗神仙。"但是也有僧道观看勾栏的记载，《南村辍耕录》卷二十四说松江府勾栏倒塌，压死四十二人，其中就有"一僧人二道士"。农村人偶而也进城逛逛勾栏，乡人不常进勾栏，进一次就免不了要闹笑话，所以元人杜善夫写了《庄家不识勾栏》散套来取笑。《蓝采和》一折许坚也取笑钟离权："我看了你不是俺城市中人，则是个云游先生，河里洗脸庙里睡，破窑里住，也无有庵观。不是我笑你，一世也不见勾栏。"

勾栏演出的时间是白天，演一整天。《咏鼓》用勾栏里院本演出所用乐器鼓的口气说："从早晨间直点到斋时罢，子被这淡厮全家擂煞我。"① 是形象的描写。勾栏演出受到市民观众的极大欢迎，夏庭芝《青楼集·志》说全国各处的勾栏里都是"观者挥金与之"，末泥许坚说自己在洛阳做杂剧是："俺这里不比别州县，学这几分薄艺，胜似千顷良田。"②

勾栏里表演得出色，就会受到观众喝彩。《水浒传》第五十一回："合棚价众人喝彩不绝。"喝彩当时叫做"妆喝"（"妆哈"），如《蓝采和》第三折："不争我又作场，又索央众父老每妆喝。"《庄家不识勾栏》："难得的妆哈。"如果演出质量不好，也免不了遭到观众的报复，所谓"凹了也难收救：四边厢土糁，八下里砖丢"③。

勾栏演出对艺人来说是一种严酷的竞争，所以《蓝采和》第二折说："但去处夺利争名。"有时会碰见和别的勾栏棚一起演出

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第545页。
② 《蓝采和》杂剧第一折。
③ ［元］高安道《嗓淡行院》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1111页。

与竞赛的情况，那时就靠艺人本事和剧本的优劣来争夺观众："若逢对棚，怎生来妆点的排场盛？倚仗着粉鼻凹五七并，依着这书会社恩官求些好本令。"另外也看谁击打的乐器响，如《咏鼓》用鼓的口气说："争勾栏把我来妆标垛。"① 一个戏班往往靠一个主要艺人撑台，许坚出家以后，班里人说："自从哥哥去了，勾栏里就没人看。"② 所以《咏鼓》说："乐官行径咱参破，全仗着声名过活。"③ 如果技艺不高，在勾栏里站不住脚，就只能到处流浪，在各处空地上作场。蓝采和戏班的主角许坚出家以后，这个戏班就不能再在洛阳梁园棚勾栏立脚，而成为"一火村路歧"，在"公科地"演出。人们只要一看到这种在村落广场演出的戏班，就认为它是劣等的，所谓"行院每是谁家，多管是无名器"④。

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第547页。
② 《蓝采和》杂剧第三折。
③ 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第545页。
④ 《蓝采和》杂剧第四折。

下编　元杂剧与南戏

第一章　元杂剧：时代的激愤

一个激愤的时代，必然产生激愤的声音。元代的激愤之音通过杂剧而啸聚，杂剧于是成为时代沉重奏响的黄钟大吕。

有元一代，由于特殊的历史变故，文人被凭空抛入了社会底层。他们失去了在以往传统社会中的清高和优裕地位，甚至失去了谋生之路，却被驱赶到勾栏优场里面去刨食。于是，哀感者有之，愁闷者有之，愤激者有之。于是，遁世者有之，浪迹者有之，奋争者有之。元杂剧作家因之具有不同于任何时代文人的历史印记：坎坷淹蹇的人生命运、进退两难的内心世界、由宣泄转向虚无的创作心态……他们的郁闷长久凝结于心、哽咽于喉，突然借杂剧之孔隙而啸出。于是，元杂剧充满了磊落不平之气。

第一节　元杂剧的创作

有元一代，杂剧的创作达到了极度繁盛。与宋朝南戏在文人中遭受冷遇的情形不同，元代的杂剧创作引起了饱学士子们的普遍重视，有大量士人一转以往所持“词曲小道”的传统文化观念，将兴趣和精力投到杂剧创作中来，这造成元杂剧作品文化层次的迅速提高，使之升华为称雄一世的时代文体。在此基础上，中国戏曲史上第一个创作高峰形成。这个现象是值得重视的，其

原因很大程度上和汉族文人失去了仕进之路，又别无谋生之途，便纷纷把精力和才华投入戏曲创作中去有关，但它客观上促成了中国戏曲的黄金时代。

元杂剧产生了大量的作品，如果我们进入它的宝库，就会为它的纷纷总总、琳琅满目所惊叹。尽管元杂剧的总数在今天已经不容易统计，因为留传下来的部分杂剧作品为由元入明人作，我们很难断定其创作的具体朝代，另外还有许多无名氏的剧目则分不清是元代还是明代作品。但是，至少在元人钟嗣成于元末写定的《录鬼簿》里，可以看到四百五十二种剧目的名称①。这个数字当然远远不是元杂剧的总数，例如明初朱权《太和正音谱》所录元杂剧剧目标明为五百三十五种(实际所录有差异)；今人庄一拂《古典戏曲存目汇考》② 收录有作者姓名可考的元人作品五百三十六种，又附元明无名氏作品四百一十九种，后者虽有一部分是明初人作，因为明初杂剧创作仍然沿袭了元代格范，不易区分，但多数还是元人作品，这样，就得到元人创作了杂剧作品近千种的印象。历史为这个印象提供了另外的支持：明嘉靖年间戏曲作家李开先说，他家里就保存有元杂剧剧本一千余种③，万历时沈德符则说："今教坊杂剧约有千本。"④ 可惜具体剧目没有留下来。这是一个庞大的数字，如果考虑到元朝历史的短暂，就会惊叹元人杂剧创作成就的可观了。

元杂剧的存本，有元刊本古今杂剧三十种。此外，臧懋循《元曲选》、脉望馆抄校本古今杂剧等明人刊本和抄本，也保存了众多的元杂剧刊本，虽然其面貌大概经过了后人改动，除去彼此重复和

---

① 《录鬼簿》有不同的版本，各本载录剧目数额有差异。这里以比较完整而又接近古本的[清]曹寅校辑《楝亭藏书十二种》本为基准进行统计。

② 上海古籍出版社 1982 年出版。

③ [明]李开先《中麓闲居集·改定元贤传奇序》。

④ 沈德符《顾曲杂言·杂剧院本》。

明显为明人作的以外，又多出六十七种。二者相加，一共得到元杂剧剧本九十七种。这个数字距离元杂剧创作总数千本左右相去太远，大约只占了不到10%的比例，这实在是种历史的遗憾。

元杂剧作家的数目，今天也无法进行确切的统计。清人曹寅辑《楝亭藏书十二种》所收《录鬼簿》里记载了八十人，今人庄一拂《古典戏曲存目汇考》里记载了九十七人。大约元代写有杂剧作品的人要超过一百人。

元杂剧作者虽然大多是读书人，但由于元朝特殊的社会环境，他们得不到较好的社会位置，因而其身分大多为下等阶层人士，生平不知。一些步入官场的人也大多充任下层吏属偏鄙之职，如“省椽”、“路吏”等，钟嗣成《录鬼簿·序》所说“门第卑微，职位不振”之类。即使混个一官半职，也都是由笔吏刀卒营运积年僨缘得进，如梁进之由警巡院判出身做到和州知州、李时中由中书省椽升任工部主事之类。因此，他们没有前代和后辈文人自视清高的酸腐，比较注重实际和接近平民生活，他们能够写出反映社会面广阔而生活气息浓厚的元杂剧实在是历史的赋予。

和任何时代的文学创作一样，元杂剧作家的成就有高有下，众多的是普通作家，犹如满天星斗，但在这星空中也不时点缀着灿烂的巨型星座。例如周德清《中原音韵·序》曰：“乐府之盛之备之难，莫如今时，其备则自关、郑、白、马。”这里，周德清举出了四位成就卓著的元杂剧大家关汉卿、郑光祖、白朴、马致远。元末明初的贾仲明《续录鬼簿》则将“关、郑、白、马”列为元代的“四大神物”。确实，关汉卿诸人的造诣远远高于其他人之上，他们的创作为后人长期称道并仿效，可以说是衣被千古。但是，“四大神物”把《西厢记》的作者王实甫排除在外，却是极端不公平的。无论如何，王实甫的艺术成就及其在后世的久远影响，都使他应该进入元杂剧最出色的作家之列。

第二节　贫困的文学

作为一代文人的文学信使，作为中国文学史、中国戏剧史上卓有贡献的一群，元杂剧作家们不是时代的幸运儿。他们没有炙手可热的高位显职，没有即手可取的荣华富贵，甚至得不到一般市井小民的平和安宁。与历代文人相比，他们的生活道路最为独特。而他们的生死歌哭与进退穷达，都与科举制度在中国封建社会里千百年的延续历史以及在元代的骤然废置休戚相关。



图 19　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·潇湘夜雨》插图

一、儒人进身之阶的丧失

科举取士，在中国历史上可以追溯至隋唐，是历代政府登进人才的一条重要途径，也是知识分子获取功名仕进的重要阶梯。公元 587 年，隋文帝正式废除了“九品中正制”，规定了以科举取士的选才制度。之后，隋炀帝又创立了以考试诗赋为主的进士科，铺平了“学而优则仕”① 的道路。

唐承隋制，以诗赋取士衍变为一种历史惯例。而且，由于唐代崇尚诗歌，进士科的荣耀远远胜过明经科。由诗赋得进在时人心目中被视为一种特殊的荣誉。唐代一位晚年官至二品的大员，

① 《论语》卷十九，《十三经注疏》，中华书局 1979 年影印版。

仍恨恨于"始不以进士擢第"[①]。

宋代"大兴文治，专尚科目"[②]，不仅对于会试得中的前几名，由皇帝亲自给予赐试、赐宴、赐袍从游街等等的殊荣，而且扩大了取士名额。如太宗举办的第一次考试，就"特取一百九人"，"通取八百一人"[③]；"仁宗之朝十有三举，进士四千五百七十人"[④]；南宋绍兴二十一年，"御试得正奏名四百人，特奏名五百三十一人"[⑤]。

女真人关后，亦因辽之旧，以词赋经义取士。金人为超擢自己的蛮邦地位，崇尚汉朝文化，对文人推崇备至，汉人因此每每有官至丞相、尚书者。

七百多年的历史长流，伴随着科举制度的，是一代代文人出将人相、踌躇满志的记载。而进入元代，这一切在一夜之间都成了过去。

元朝，掌握军事、政治大权的，是蒙古人和色目人中的贵族、军人，并以法定的世袭、承荫——血缘关系，由他们的子孙继续担任要职。正如明人陈邦瞻在《元史纪事本末》所记载："蒙古用人，以国族勋旧贵游子弟为先。"明人叶子奇《草木子》卷三上《克谨篇》中记叙的更为具体："台省要官皆北人为之，汉人、南人万中无一二；其得为者不过州县卑秩，盖亦仅有而绝无者也。"明人胡侍《真珠船》卷四也说："当时台省元臣、郡邑正官及雄要之职，中州人多不得为之，每沉抑下僚，志不得伸。"从蒙古灭金时（1234 年）起，到元仁宗皇庆二年（1317 年）止，元代除太宗九年（1237 年）举行过一次科举考试外，其间废而

① ［唐］刘悚《隋唐嘉话》卷中。
② 《元史·选举一》。
③ ［宋］叶梦得《石林燕语》卷五。
④ 《宋史·选举制》。
⑤ 《宋史·选举制》。

不举者达七十八年。历来出入凤阙台辅、意气横发的汉族文人，至此时却只能屈身于教坊、书会、青楼、酒肆之间。

七十八年，一个在历史刻度表上并非漫长的时间，却像一口深不见底的老井，又像一条走不完的隧道，吞噬了元朝几代汉族文人学士的年华和生命。多少儒人在期冀和等待的幻想里耗尽了一生，多少学子在颠沛流离的生涯里苦苦辗转挣扎。

元代知识分子的特殊不幸在于："读书做官"，不仅是他们追求功名的惟一途径，而且还是他们惟一的一条谋生之路。因为除了读书之外，他们什么也不会做，什么也不屑做。如此，这条生路的堵塞，不啻将他们推入绝境。

"儒人颠倒不如人。"[①] 这是元代知识分子地位的真实写照。在蒙元贵族的高压统治下，人的贬值，当然是对于全体被压迫人民而言的，但是，尤以元代文人背负的十字架最为沉重。因为他们过于清醒。

一位无名士子在散曲《志感》里这样无可奈何地咏叹：

> 不读书有权，不识字有钱，不晓事倒有人夸荐。老天只恁忒心偏，贤和愚无分辨。折挫英雄，消磨良善，越聪明越运蹇。志高如鲁连，德过如闵骞，依本分只落得人轻贱。
>
> 不读书最高，不识字最好，不晓事倒有人夸俏。老天不肯辨清浊，好和歹没条道。善的人欺，贫的人笑，读书人都累倒。立身则小学，修身则大学，智和能都不及鸭青钞。[②]

① ［元］石君宝《鲁大夫秋胡戏妻》，《元曲选》本，第一折。

② 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1688 页。

剧作家马致远也在《荐福碑》杂剧里痛斥了世道的不公：

这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途。如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊突越有了糊突富。则这有银的陶令不休官，无钱的子张学干禄。

……天公与小子何辜，问黄金谁买长门赋，好不值钱也者也之乎。我平生正直无私曲，一任着小儿簸弄，山鬼揶揄。①



图20　明崇祯六年（1633年）刊《古今名剧合选·酹江集·荐福碑》插图

这些郁郁不平的激愤之词告诉人们：这群“精神贵族”对于自身的存在价值，较之周围的人们有着更高的期待。他们是受过教育的知识者，自认为是社会文化的先进代表。他们试图凭借自身的力量——自己才华和能力的施展去选择生活，渴求着知识的价值、精神的劳动获得社会的承认。他们自视应该成为君王的座上客、国家的栋梁材。但是，他们却生活在一个视知识如粪土、视文人为草芥，一切社会关系和价值观念统统被颠倒了的时代。现实以其不可抗拒的力量，粗暴摧毁了他们在社会生活结构中本来的位置，无情地粉碎了他们对于自身价值的追求，甚至不给他们一个起码的生活条件。落魄文人张镐

① ［元］马致远《半夜雷轰荐福碑》，《元曲选》本，第一折。

那“则我这七尺身躯，可怎生无一个安身处”[1] 的呼号，是有元一代文人的共同心声。

于是，理想只能永远地成为一种心理幻影。

二、知识者的贫困

知识者的贫困，作为一种社会病象，尽管不是到了元代才出现的，但却是在这一时期才被普遍地发现、感受，而且让人感受得如此强烈，令人无法忍受。

元人散曲集给人最深刻的印象是，那种纯粹来自物质方面的困顿，以一种赤裸裸的、甚至略显夸张的面目出现了。《中原音韵》的作者、被人称誉为有“出类拔萃通济之才”[2] 的周德清，在那里为柴米油盐而嗫嚅：“倚蓬窗无语嗟呀，七件儿全无，做什么人家？柴似灵芝，油如甘露，米若丹砂。酱瓮儿恰才梦撒，盐瓶儿又告消乏。茶也无多，醋也无多。七件事尚且艰难，怎生教我折柳攀花。”[3] 戏咏“开门七件事”，其穷困拮据之状，潦倒酸腐之态，一一跃然纸上。

云龛子也曾故作旷达而不无自嘲地这样描画他的衣食住行：“面又酸，仓陈米，木碗缺唇破笊篱。又无盐，只有齑，甘心守分，胜如珍羞味。穿草履，系麻条，披片襄衣挂个瓢。半如渔，半如樵，蓬头垢面，一任旁人笑。一顿饥，一顿饱，毡毯羊皮破纳袄。半头砖，一把草，横眠侧卧，惹得旁人笑。”[4]字里行间浮现出来的形象，分明是一个要饭篮里讨生活的乞丐。

元代文人在杂剧里也热衷于写“穷”。马致远的《荐福碑》、郑光

---

① ［元］马致远《半夜雷轰荐福碑》，《元曲选》本，第一折。

② ［元］周德清《中原音韵》琐非复初序。

③ ［元］周德清【蟾宫曲】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第 1342 页。

④ ［元］云龛子【迎仙客】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，下册第1887、1888页。

祖的《王粲登楼》、关汉卿的《裴度还带》、王实甫的《破窑记》、无名氏的《冻苏秦》、《渔樵记》等等，凡是以文人为主人公的作品，几乎无一例外，都穷形尽相地状摹了文人生活的穷困潦倒。的确，中国文人，在元代以前，似乎还不曾这样困顿过。而翻开一部戏剧史，也再没有哪个朝代像元代那样，作品里集中了如此深重的文人苦难。

当然，元杂剧作家们强调的主要不是经济窘迫的具体情状，而是自己强烈的精神感受，是拮据低下的经济地位所激起的急剧心理反应。占据剧作中心画面的，往往不是具体的生活环境，而是作品主人公那愤愤不平的嗟叹和呼号。



图21　明崇祯六年(1633年)刊《古今名剧合选·酹江集·谇范叔》插图

他们自怜自叹，自我解嘲："十载攻书，半生埋没，学干禄。误杀我者也之乎，打熬成这一幅穷皮骨。"①"我如今空学成这般瞻天才，也不索着我无一搭儿安身处。我那功名在翰林院出职，可则划地着我在柴市里迁除。"②他们比古比今，愤愤不平："想着那颜子单瓢陋巷中，孟子便穷通是儒道宗。养浩然只恁般气冲冲。想着那车书一统山河共，却怎生衣冠不许儒人共。聪明的久困在闲，愚蠢的爵禄封。自俺那寒窗风雪十年冻，不知俺受贫的却也甚日荣。"③"则

---

① [元明]无名氏《朱太守风雪渔樵记》，《元曲选》本第一折。

② [元明]无名氏《朱太守风雪渔樵记》，《元曲选》本第一折。

③ [元]无名氏《龙济山野猿听经》，《元曲选外编》，中华书局1980年版，第949页。

第一章

这断简残编孔圣书，则常是养蠹鱼。我去这六经中枉下了死功夫。冻杀我也论语篇孟子解毛诗注，饿杀我也尚书云周易传春秋疏。比及道河出图洛出书，怎禁那水牛背上乔男女，端的可便定害杀这个汉相如。”①他们茹耻饮恨，含悲忍辱：“世事谙博看，人情冷暖谁经惯。风帽与尘囊，遍朱门白眼相看。腹内闲，五车经典，七步文章，到处难兴贩。半纸虚名薄官，飘零吴越，梦觉邯郸。碧天凤翼未曾附，苍海龙鳞几时攀。因此穷途，进退无门，似羝羊触藩。”②

贫穷，蚕食着文人们的志气，吞噬着文人们的希望，成为对元代文人人身尊严的恶毒戏弄。当然，杂剧作家们借作品人物之口提出的抗议和呼号，不免带有文人式的夸张。但知识者对于自己卑屈地位和贫困生活的特殊敏感，的确是时代造就的。我们也可以透过这些心理内容和精神现象，准确地把握元代剧作家们独特、多舛的人生命运。

在穷困的苦海中备受颠簸的元杂剧作家群，是被“置之死地而后生”的一代文人。在这个死而后生的过程里，最关键而不可忽视的环节，是他们与底层人民的关系，这种关系构成了他们人生命运的重要内容。

三、生活的馈赠

元杂剧作家与社会下层人民的关系，在整个中国文学史上都是一种独特现象。其特殊性在于：从来没有哪个朝代的作家，那么普遍、那么大量地将农民、奴婢、妓女、贫民等作为主人公而堂而皇之地拥入圣洁的文学殿堂；从来没有哪一时期的作家写贫民如元杂剧作家那样“贫民化”。作者与对象间的空间距离连同心理距离几乎不复存在。

---

① ［元］马致远《半夜雷轰荐福碑》，《元曲选》本，第一折。

② ［元］董君瑞《硬谒》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1106页。

产生这种现象的根源，必须追溯到元杂剧作家的实际生活地位，即知识者被放逐于生活最底层，与下层劳动者处于同一境地。普遍的贫困化，使元代文人不得不栖身于农舍、田间，混迹于长街、陋巷，淹埋于青楼、行院。这种生活环境，使元代文人与底层人民之间保持着一种天然的物质上与精神上的联系。

他们或者耕作于田野，和农民患难与共："雨过分畦种瓜，旱时引水浇麻。共几个田舍翁，说几句庄家话，瓦盆边浊酒生涯。"① "消闲几个知心侣，负薪樵子，执钓渔夫。"② 薛昂夫曾经与农民们一起"听张瞥古唱会词，看村哥打会讹。挺王留讪牙闲嗑，李大公信口开河。赵牛表蹦会撬，史牛斤嘲会歌，强沙三舞一会曲破。俺这里虽无那玉液金波，瓦盆中浊酒连糟饮，桌儿上生瓜带梗割，直吃得乐乐酡酡。"③ 乔吉也曾"柳穿鱼旋煮，柴换酒新沽。斗牛儿乘兴老渔樵，论闲言伥语。燥头颅束云担雪耽辛苦，坐蒲团攀风咏月穷活路。按葫芦谈天说地罪模糊。"④ 马致远更有着与山野之人交往的兴致："樵夫觉来山月低，钓叟来寻觅。你把柴斧抛，我把渔船弃，寻取个稳便处闲坐地。"⑤

他们或者屈身为吏，行医业贾，在有姓名可考的九十一位元杂剧作家中，担任吏卒医贾的人就达四十九位。在熙熙攘攘的长街闹市里，在清冷穷愁的旅途驿舍中，他们与形形色色的三教九流交友，与卑下低贱的贩夫走卒攀谈，对着茶房、店小二、方丈长老、苏秦、王粲、张镐、范式们诉说着自己"整整的二十年窗

① ［元］卢挚《闲居》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第113页。
② ［元］胡用和《隐居》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1635页。
③ ［元］薛昂夫《高隐》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第719页。
④ ［元］乔吉《渔樵闲话》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第574页。
⑤ ［元］马致远《野兴》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第243页。

下学穷经"[1] 的委屈，"则待辅皇朝万姓安"[2] 的志气，以及"那一个不把我欺，不把我凌"[3] 的辛酸。而寡妇窦娥之冤，婢女燕燕之恨，贫苦农民张撇古父子的血泪控诉，也一一渗入了元杂剧作家的血肉，化为他们自己的心理内容。

他们或者活跃于书会、勾栏、行院，以写杂剧剧本为生，甚至"躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞"[4]。在这些场所，他们接触到大量下层艺人和青楼歌女。

与红巾翠袖们相处，不可否认，他们最初不可避免地会从"色"的角度来探入。关汉卿这样描画一位意中人："髻挽乌云，蝉鬓堆鸦，粉腻酥胸，脸衬红霞。袅娜腰肢更喜恰，堪讲堪夸。比月里嫦娥，媚媚孜孜，那更挣达。"[5] 乔吉赠给一位歌妓的散曲则夸说她："宜歌宜舞宜妆，道是风流，果不寻常。粉靥堆春，金盘捧露，翠袖笼香。此际相逢蕊娘。"[6] 着眼点都是她们婀娜妖娆的容貌体态。甚至还有人羡慕她们寓拟王侯的物质生活方式："御食饱清茶漱口，锦衣穿翠袖梳头。有几个省部交、朝廷友，尊席上玉盏金瓯。封却公男伯子侯，也强如不识字烟波钓叟。"[7]

但是，随着接触、交往的加深，文人才子逐渐了解到歌妓们"对人前乔做作娇模样，背地里泪千行"[8] 的生活真相，了解到她们那被掩盖在绣衣粉面下的屈辱心境和被压抑的灵魂。于是，

---

① ［元明］无名氏《冻苏秦衣锦还乡》，《元曲选》本，第一折。
② ［元］郑光祖《醉思乡王粲登楼》，《元曲选》本，第一折。
③ ［元明］无名氏《冻苏秦衣锦还乡》，《元曲选》本，第一折。
④ ［明］臧懋循《元曲选·序》。
⑤ ［元］关汉卿【新水令】，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第180页。
⑥ ［元］乔吉《毗陵张师明席上赠歌妓周氏宜者》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第606页。
⑦ ［元］徐琰《沉醉东风》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第79页。
⑧ ［元］真氏《无题》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第1144页。

泼辣的赵盼儿、倔强的杜蕊娘、柔忍的谢天香们就不仅生活在他们之中，成为他们的良朋挚友，而且活泼泼地跃然于他们的笔下，成为元杂剧里最有生气、最有个性、最有特色的一群艺术形象。

在那个视文人如草芥的时代，在统治阶级不需要知识者的时候，人民接纳了剧作家。

底层人民以其忠厚阔大的胸怀，以其特有的方式，温暖着知识者的心，抚慰着知识者的灵魂。他们给知识者一个人的环境，一种人的尊重，一缕人的关怀。“彩扇歌，青楼饮，自是知音惜知音。”① 这是多么难得的心理认同。“知音幸遇，不由人重上欠排场。花朝月夜，酒肆茶坊，相见十分相敬重。厮看承无半点厮提防。”② 这是多么深挚的感激之情。“旧酒投，新醅泼，老瓦盆边笑呵呵。共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡，我出一个鹅。”③ 这是多么融洽、和谐、亲密无间的气氛。

正是在这种生活里，向来容易走向空虚、苍白的文人们从实在的、强健的底层人民那里获得了精神新质，拥有了漂泊在底层的人才有的那种心理内涵和人生经验。苦难的生活，将知识者纤细的神经磨得粗砺，使他们软弱的灵魂变得坚强。谁从关汉卿那激愤的歌吟：“我是个蒸不熟、煮不烂、捶不扁、炒不爆，响当当一粒铜豌豆”④ 中，从乔梦符那骄傲的自供：“我是个锻炼成的铁连环，不比您捻合就的泥圈套”⑤ 中，能觉出文人酸腐的头巾气呢？谁又从马谦斋那自画像：“手自搓，剑频磨，古来丈夫

① ［元］马致远《海神庙》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 236 页。
② ［元］彭寿之《仙吕·八声甘州》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 88 页。
③ ［元］关汉卿《闲适》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 157 页。
④ ［元］关汉卿《不伏老》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 173 页。
⑤ ［元］乔吉《风情》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 635 页。

天下多"[1] 中，能看到文弱书生的倩影呢？

正是这种与底层人民相濡以沫的生活，使知识者感到了社会对自己的需要，感到了其自身的存在价值，从而最终挣脱了自弃和颓唐的纠缠，把自己无根浮萍般的灵魂，稳实地安放在这片深厚和沉稳的土地上，得以发抒自己不被社会理解的喜怒哀乐，施展自己不被重视的能力和才华。

应该说，没有元代文人苦难不堪的生活，没有他们和下层民众休戚与共的交往关系，也就没有这一代剧作家。虽然，当时的他们并没有这种自觉意识。

第三节　作者内心二极

时代倾斜对元代文人造成的心灵阉割，是一种无法治愈的精神内伤。

当久久崇仰的神圣事物突然被破坏，当心目中圣洁的偶像猛然倒塌，元代知识者的心理失去了惯有的平衡。这是刹那间的空白，填补这空白的，是一种焦灼、迷惘、愤懑、不安的情绪。在迷惘情绪的控制和包围中，元代文人开始了艰难的寻找。他们渴望着归属。就像希腊神话里被举离了地面的安泰，时刻期待着与大地母亲认同一样，他们渴望着心灵的安慰，感情的凭借，生命的依托。

可以说，构成元杂剧作家群普遍心态的，正是这种归属趋势。

归属，似乎是人的天性。人们从血缘、情感、信仰、阶层（群体）和文化等诸多射角，向更宏大的社会结构投奔，人们在归属运动中确认自身的社会位置和价值关系。这种趋势，在元代剧作家那里，更多地表现为一种精神上、心理上的探求。它呈现

---

① ［元］马谦斋《叹世》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 751 页。

为互相矛盾、互相冲突的两种形态：一方面是拼命地寻求解脱，另一方面是解脱的无力。

当他们在政治归属运动中成为失败者之后，就把目光转向自然，转向倾斜的人生。他们在红尘里放浪，在山林里隐逸，企图寻求心灵的归宿。然而，他们的记忆仍然连接着过去，他们的心火仍在燃烧，他们仍然在向往着人生的更高意义。

这两个方面，构成了元杂剧作家们盘根错节、纠缠不休的内心情结，构成了他们可以称之为“二难”的心理现实。

一、退隐无路

在元人散曲集中，有这样一篇作品：

> 山间林下，有草舍蓬窗幽雅，苍松翠竹堪图画，近烟村三四家。飘飘好梦随落花，纷纷世味如嚼蜡，一任他苍头浩发，莫徒劳心猿意马。自种瓜，自采茶，炉内炼丹砂。看一卷道德经，讲一会渔樵话。闭上槿树篱，醉卧在葫芦架，尽清闲自在煞。[①]

这是一幅多么令人向往的图画！在这幅画里，我们似乎看到了陶渊明采菊东篱，看到了王维幽篁独坐。其中体现出来的闲适心境，不是十分悠哉游哉吗？

无独有偶。马致远也有着类似的情致：“白发劝东篱，西村最好幽栖。”[②] 甚至连公认充满入世精神的关汉卿，有时也想将

---

① ［元］乔吉《南吕·玉交枝》、《闲适二曲》其一，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 575、576 页。

② ［元］马致远《般涉调·哨遍》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 262 页。

“意马收，心猿锁，跳出红尘恶风波。”“离了利名场，钻入安乐窝，闲快活。”①

山林隐居，求仙学道，对于元代文人心理节奏的调剂，对于他们精神世界的麻醉，的确有着不可低估的作用。诵经打坐，正可以回避尘世间的是非人我；忘情山水，正可以寄托失落在功名富贵中的灵魂。正因此，乔吉、马致远、张雨、钱霖、黄公望等人排着队，一个挨一个地向着这条路上走来。

然而，事实告诉他们：此路不通！

隐逸、求仙之途曾经是历代士子所热衷的一条高蹈之路，它能使人暂时忘记人世的庸碌烦恼，摆脱俗界的心理纠缠，尽管各代人的目的和动机不尽相同。

六朝人的隐逸，是出于对大自然的眷恋，出于对精神个体人格操守的自持。从“野旷沙岸静，天高秋月明”②、“池塘生春草，园柳变鸣禽”③ 的意境里，我们感受到的是对山水风韵的耽溺，对萧散疏淡生活的向往，对自身完美人格与浩浩自然之间同化关系的追求。而六朝文人的求仙服药，则是出于对宇宙无穷、生命不永的恐惧。

唐人把隐居视为出仕的“终南捷径”，而求仙学道则是以退为进的门路。李白即使在“闲来垂钓碧溪上”时，想的也是“忽复乘舟梦日边”④；孟浩然面对“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”的淼淼洞庭湖水，念念不忘的还是“欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情”⑤。支撑着他们信念大厦的，仍然是对

---

① ［元］关汉卿《闲适》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第157页。
② ［东晋］谢灵运《初去郡》，《文选》第二十六卷，中华书局1977年影印版。
③ ［东晋］谢灵运《登池上楼》，《文选》第二十二卷，中华书局1977年影印版。
④ ［唐］李白《行路难》，《全唐诗》第三函第四册，上海古籍1986年影印版。
⑤ ［唐］孟浩然《望洞庭湖赠张丞相》，《全唐诗》第三函第三册，上海古籍1986年影印版。

"兼济天下"和个人功名荣誉的追求。

惟独走在这条路上的元杂剧作家们，心情无法像前人那样坦然。他们在尝试着向前走去时，发现这不是一条通往光明之路。它的前方，既不像六朝那样，连着"独善其身"的修行之道；也不像唐代那样，连着皇家宫阙。他们的前面只有寂灭。他们一步一徘徊，一步三回头，内心充满着难言的苦涩。这种心理煎熬的内涵，是无法排遣的失意与幻灭。

> 十载驱驰逃窜，虎狼丛里经磨难。居处不能安，空区区历遍尘寰，远游世间。波波漉漉，穰穰劳劳，一向无程限。划地不着边岸，镜中空照，冠上虚弹。①
>
> 冠世才，安邦策，无用空怀土中埋。②
>
> 问天公许我闲身！③

民族遭受蹂躏之恨，个人不幸的切肤之痛，使他们既打消了"兼济天下"的念头，又缺乏沉湎山水修身养性的情致。他们形同槁木，心如死灰，虽然渴望着解脱，渴望着超越，然而，出路在哪里呢？

二、放浪形骸

于是，元杂剧作家博得了自己的千古美名："浪子"。

的确，从来没有哪个时代的文人像元代剧作家那样，热衷于在红巾翠袖里讨生活。"笑将红袖遮银烛，不放才郎夜看书"④，这是白朴的生活自画像；"天公放我平生假，剪裁冰雪，追陪风

---

① ［元］董君瑞《硬谒》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1106页。
② ［元］曾瑞《述怀》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第472页。
③ ［元］无名氏《归隐》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1742页。
④ ［元］白朴《阳春曲》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第195页。

月，管领莺花"[1]，这是马致远在自嘲；"我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧……则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花路儿上走"[2]，这是关汉卿在自谑。

有研究者认为，这群出入于歌楼妓馆、活跃于勾栏书会的元杂剧作家们的浪子生涯，与宋代柳永的行径一样，"包孕着人性全面解放的内容"，"包含着对人生目的的执着追求，是以一种扭曲的形式进行着正确的探索。它与明中叶以来的思想解放运动同一系统，是一种中国式的个性解放运动。"

是的，"偶倡优而不辞"的生活方式对儒士们传统的人格理想无疑是一种挑战，一种威胁，一种摒弃。对这种生活方式的认同，的确意味着一种人生态度的自我否定，这样做需要勇气，需要胆量。但细究起来，元杂剧作家们与柳永还是有着区别的。表面上相似的事物背后，往往有着不同的动因和目的。享乐主义者未必没有他们的原则。

柳永那种"忍把浮名，都换了浅斟低唱"[3]的人生价值判断，植根于一种自有人类以来就产生了的原始心理需求——人生享乐的欲望。柳永让这种原始欲望膨胀到忘却人生目的、抵制人世责任的程度，这是真正的社会浪子。

而元杂剧作家们尽管也在偎红倚翠中讨生活，但是应该看到，他们与柳永的出发点和目的都是截然不同的。无论是关汉卿、马致远、乔吉，都不是柳永式的纵欲者。如果他们也可能在"浮名"与"浅斟低唱"之间有所选择的话，他们绝不会选择"浅斟低唱"，因为他们的头脑中有着严肃得多的关于社会、关于

---

① ［元］马致远《悟迷》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第259页。
② ［元］关汉卿《不伏老》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第172、173页。
③ ［宋］柳永《鹤冲天》，《全宋词》，中华书局1980年版，第一册第52页。

人生的思考。但是，他们没有选择的余地。他们现在的选择是被迫的。他们只被允许在出世和放荡之间一个狭窄的夹壁中徜徉。历史的不合理性，使他们"强制性"地被迫选择，使他们的生命充满了悲剧色彩。

细味关汉卿在《不伏老》散曲里的自我贬辱，难道不是一种含着眼泪的激愤？与其说这首散曲代表着元杂剧作家们对浪子生涯的自豪、自傲，不如说是一种病态的发泄。至死也要"向烟花儿路上走"，是因为他们别无路可走。"既功名不入凌烟阁，放疏狂落落陀陀"①，"苍天负我，我负苍天"②，才是这些"浪子"们甘当狎客嫖友、混迹于行院青楼的真实心理契机。在他们精神的深层潜藏着的，是人生的失意感和虚无感。这种心态，我们从西晋的"竹林七贤"阮籍等人坦胸露腹、狂饮烂醉的行为里似曾体味过。而历尽人生坎坷和磨难的元杂剧作家群，似乎变得至少是更加敏感脆弱了。

如果说，元杂剧作家们是在突然被抛入旷野，无所依凭的情况下，才向出世和放荡中寻找心理支撑的话，那么，这只是问题的一个方面。问题的另一个方面是，这些浪子、隐士们并不快乐，所谓"山水不足以娱其情，名理不足以解其忧"。骨子里，他们仍然是理想主义者——痛苦的理想主义者。他们含着眼泪走向颓废、荒唐，消磨时光，但他们何尝甘心这样浪费自己的一生！在他们意识、潜意识的深处，魂牵梦绕的仍然是那种参与社会的顽强的使命感。

三、政治使命感

这似乎是永远缠绕着中国知识者的一种心理情结。古往今

① [元] 曾瑞《自序》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第505页。
② [元] 乔吉《殿前欢》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第631页。

来，它把多少志士仁人引入绝境。它引起过多少美梦，又引起过多少美梦破灭后无法填补的虚无？正是由于此，屈原自沉汨罗，贾谊身赴湘江，李白、杜甫饱受颠沛流离之苦，苏轼、陆游一生碰壁……这种责任感，来自孔子推崇的“事君”“为政”的政治信仰，来自孟子那“天将降大任于斯人”的人生信念。这种强烈的参政意识，作为一种精神传统，就像孙悟空头上的紧箍圈，就像一件烙印一般裹在身上永远也脱不掉的黑色囚衣一样，紧紧地缠绕着中国文人的灵魂，也缠绕着元杂剧作家们的灵魂，使他们食不甘味、眠不安枕。即使在放荡和出世的超脱中，也难以放弃和忘却。

《玉壶春》里眠花卧柳的李玉壶，一方面自嘲“我是个翠红堆傅粉的何郎，花胡同画眉的张敞”，一方面则幻想着“寒窗下曾受十载苦功，他日必夺皇家富贵”①。《黄粱梦》里临凡度人的神仙钟离权，虽然一再表示信仰“玄虚为本，清净为门”，可同时却又为“假饶你手段欺韩信，舌辩赛苏秦，到底功名由命不由人”的现实而耿耿于怀，为“如今人宜假不宜真，只敬衣衫不敬人”的世俗而愤愤不平②。《岳阳楼》中的吕洞宾，更是一个神仙其外、儒士其内的形象，他甚至不加掩饰地抒发对朝代更迭的感慨：“自隋唐，数兴亡，料着这一片青旗，能有几日秋光。对四面江山浩荡，怎消我几行墨泪淋浪。”“你看那龙争虎斗旧江山，我笑那曹操奸雄，我哭呵哀哉霸王好汉，为兴亡笑罢还悲叹，不觉斜阳又晚。”③

这哪里是沉湎酒色的登徒子，这哪里是高蹈出世的超人，他们分明露出了作者自己的嘴脸：一幅失意哀叹的落魄形象。

① ［元］武汉臣《李素兰风月玉壶春》，《元曲选》本，第一折。
② ［元］马致远《邯郸道省悟黄粱梦》，《元曲选》本，第一折。
③ ［元］马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》，《元曲选》本，第二折。

元杂剧作家们这种强烈的参政意识，以其特殊的感性形态涵容在元杂剧几乎所有的文人形象里，化为他们普遍的集体心态。这种心态的一致性，使之几乎成为一种心理描写模式和范型。



图 22　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·岳阳楼》插图

负薪买米的朱买臣日夜萦怀的是“我直到九龙殿里题长策，五凤楼前骋壮怀，金榜亲将姓氏开，敕赐宫花满头戴。宴罢琼林微醉色，狼虎也似弓兵两下排，水罐银盆一字儿，恁时节方知这个朱秀才。”① 穷困潦倒的苏秦则对着老父老母夸说志气：“三寸舌为安国剑，五言诗作上天梯。青霄有路终须到，金榜无名誓不归。”② 心高运舛的王粲则在那里“时复挑灯把剑弹……只待要论黄数黑在笔砚间……我则待辅皇朝万姓安。”③

人们可以很容易地看出，这些身处逆境的文人士子，简直是一群精神上的难兄难弟，其心理内涵竟有着如此的一致性。而在剧作的结尾，他们竟然一个个地全部如愿以偿。苏秦以元帅身分衣锦还乡，朱买臣官至会稽太守，王粲则被加封为天下兵马大元帅。从这些戏剧人物身上，我们领略到的却是他们的创造者——马致远、郑光祖们的相同心境。凭空编织心造幻影以求得安慰的

① ［元明］无名氏《朱太守风雪渔樵记》，《元曲选》本，第二折。
② ［元明］无名氏《冻苏秦衣锦还乡》，《元曲选》本，楔子。
③ ［元］郑光祖《醉思乡王粲登楼》，《元曲选》本，第一折。

举动，不正显示着元杂剧作家们参政意识的强烈和急切吗?

无时无刻不在啃啮着元杂剧作家灵魂的这种强烈的参政意识，是中国封建社会和封建教育制度的特殊产物。我们知道，历史上东西方传统在教育目的和方式上是差异极大的。国学大师钱穆曾经比较过这种差异，他说：西方教育“重在传授知识，知识对象重在向外之事物……中国教育主要在教人如何好好做一人，而尤要在教其心，从性情方面做起。男女老幼同此心，同此性情，同样要做一人，亦有其同样要到达之境地。故中国教育最要者，乃为社会教育。”①

中国几千年封建教育灌输的只是一个“礼”字。古老的礼教文明，对内压制、遏止着人的欲望，对外防范、扼杀着促进社会变革的生机和萌芽。它的直接目的，不是推动生产的发展和社会财富的增加，而是维持现存社会政体的长治久安。这种教育无法帮助人在其他领域内实现自我，它的惟一通道是政治。而且，“行政权利支配社会”是中国古代社会的一个最重要特征，这种现实反映到人们的意识中，便是权力高于一切、决定一切的思想的根深蒂固。因而政治不仅成为封建教育的必然归宿，而且是整个社会意识形态的核心。所以，所有的中国封建文人，都通过“学而优则仕”的道路，去实现自己“兼济天下”的政治理想，就成为一种历史的必然了。

四、文化心理构成

如果我们转换一下视角，窥探一下元杂剧作家心理中的文化积淀，就会发现，这种强烈的参政意识，还根源于一种传统的、潜在的而又是根深蒂固的图腾情绪，即祖先崇拜心理。

这是一种源于以血缘宗法关系为纽带的氏族社会的心理传

① 钱穆《现代中国学术论衡》，东大图书公司1984年版。

统。对于血缘关系的认同，对于养育之恩的感激，对于先辈文化的推崇，使祖先崇拜成为先民热情的凝聚物。随着社会的阶段性进展，氏族组织没有被淘汰而是改良为家族政治，这就为“亲亲”的亲族集团至上的精神从法律上提供了保障。从而，“荣宗耀祖”成为社会个体的明确理想，新葺祖庙是一个人取得社会成功的标志，而实现的途径则是掌握政治权力。这样，祖先崇拜与权力意志巧妙地结合在一起，布散和润滋到文人的心灵中，成为中国传统心理中最为根深蒂固的意识形态。

在这种文化心理构成的社会环境中，家族的安全和昌盛是一切人、特别是文人从事社会活动的必然出发点和归宿。中国从来没有出现过西方文化里那种建立在个体基础上的独立意志，“一人做事一人当”永远只是一种遥远而飘渺的海市蜃楼。一人得道，鸡犬升天；一人获罪，满门抄斩，株连九族。这种严酷的社会现实迫使人们时时处处以整个家族的利益作为自己的思想和行为准则，从而，光宗耀祖也就成了每一个家族成员的神圣使命了。

仕进时代的文人——这些生活在家族之中而最有可能获取政治成功的成员，被普遍地寄予了厚望，而他们自己也自觉地肩负起这种重托，把它视为自己人生的最高目的和最大责任。于是，拼他十年寒窗苦，只求一朝君王知，就成为中国传统文人的必然追求了。

元杂剧作家们虽然肉体已落入现实逆转的绝境，精神却仍在沿着传统的心理定势滑行，因而只能进入一种无望的挣扎状态。

西方文化中知识分子被称作“社会的良心”，被视为人类的基本精神价值诸如正义、公平、仁爱、自由的维护者。知识分子一方面努力推动这些价值的充分实现，另一方面则根据这些基本价值来批判社会上的一切不合理现象，从而保证了社会的正常运转。

中国传统文人也有着与之相类似的基本性格。在中国古代，

由人类的一些基本价值所构成的社会秩序和文化秩序，被称之为“道”。对“道”的自觉承担和积极维护，始终是中国传统文人所执着追求的目标。孔子率先提出了“士志于道”[①] 的命题，曾参更深入发挥了乃师的宏旨，提出“士不可以不弘毅，任重而道远。仁以为己任，不亦重乎？死而后已，不亦远乎？”[②] 这一“道”的原始释义，对后世文人发生了深远的影响。

中国传统文人对于“明道救世”的社会责任和历史使命，保持着一种近乎宗教般的迷狂情结。他们一方面从文献史鉴里拼命汲取政治知识，以便使自身具备“通古今、决然否”的宏才大略，一方面则以“道”的承担者自居、自持、自重，理所当然地参与着其时代的社会政治。应该说，元杂剧作家们的参政意识，很大程度上即来源于这种文化传统。

这就是元杂剧作家们汲汲于政治和功名的文化和心理内涵。这种内涵如此富有历史厚度，因而如此死死地困扰在他们的心中，以致使他们不能在任何一种人生哲学中获得解脱。无论是荡入红尘深处，还是遁出人世之外，他们都无法抗拒它的吸力。

“蛟龙须待春雷吼，雕鹗腾风万里游，大丈夫峥嵘恁时候。扶汤佐周，光前耀后，直教万古清名长不朽。”[③] 这种信念，这种期待，就像江河贯地、日月经天一样，永远运行在元杂剧作家们的心灵里，潜驻于他们的群体意识中，伴随着他们整个的生命运动。

五、结语

现在，我们可以比较清楚地看到元杂剧作家群内心世界的全

---

① 《论语》卷四，《十三经注疏》，中华书局1979年影印版。
② 《论语》卷八，《十三经注疏》，中华书局1979年影印版。
③ ［元］亢文苑《南吕·一支花》，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1121页。

貌了。他们并不是一味地沉湎于出世、放荡之中，追求个人的精神解脱。当现实的仕进之途被堵塞时，他们在红尘里浪迹，在山林中隐逸，渴望着对现实的超越和解脱。然而，当真正成了浪子、隐士之后，他们又不无遗恨地记挂着他们的满腹经纶，记挂着他们的一腔抱负，记挂着他们的生活热望，渴念着在政治的疆场上驰骋腾跃的一天。

这就是元杂剧作家群内心世界里不可解脱的矛盾冲突。

元人许衡曾经这样总结这批文人的矛盾心理："寻思此世人心别，又爱功名又爱山。"① 马致远的一首散曲也为这种心理作了形象化的注解："无也闲愁，有也闲愁，有无闲愁得白头。"②

很难对这两种同样真实的心理现实作出抽象的价值评判。然而，元杂剧作家们注定得承受这两种真实。也许，这就是元代知识分子所难以逃脱的"宿命"？

第四节　宣泄的直白

在寻求解脱和渴望建树"二难"心理的痛苦折磨下，元代文人们寻找一条借以发抒心灵之气的渠道。他们找到了杂剧创作。

坎坷不平的苦难生涯，影响了他们对外部世界的感受和体验方式，形成元代剧作家的特殊文化眼光。对他们来说，杂剧创作活动，不仅是谋生的手段，参政的途径，而且是其精神寄托的巢穴。在那一篇篇令人心热的故事背后，总有作者的面影在闪动，他们或者呼天骂地地抢白，或者含辛茹苦地饮泣。字里行间，时时透示出他们的雄强，也流泻出他们的脆弱。

① ［元］许衡《学题武郎中桃溪归隐图》二首之一，《元诗选》，中华书局 1985 年版，初集一第 439 页。

② ［元］马致远《行香子》，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 271 页。

一、创作心态的躁烈

宣泄，是元杂剧作家群体最为典型的创作情绪。

心理学研究成果告诉我们，受到压抑和侵害的心灵往往更容易通过激切地否定一切来进行自我解脱。对于长期受到心理压抑，而又无法用行动在生活中实现自己的元代戏剧家来说，创作本身是一种激烈的感情宣泄，因而他们把自己对世事的忧愤，对正义的渴求，对传统精神的反叛，统统诉诸杂剧创作中。长歌当哭，以求得心理上的平衡和快感。

与其说，体现在作品里面的元杂剧作家的内在形象——如许多研究者所说的那样，是身披铠甲，手握长矛，在沙场上摸爬滚打、冲锋陷阵的斗士，不如说更像是一些被现实摧毁了精神支柱之后而歌哭笑骂、呼天怨地的狷客狂人。我们感到作者在迫不及待，欲借杂剧这一方寸之地，来发抒自己满肚皮的不平之气。

当然，由于他们天然的民族血统，特定“士子”的历史身分，以及在底层的炼狱里打磨、铸就的灵魂，使得元杂剧作家的心理宣泄，不仅仅是带有极大自为性的个人随心所欲的精神产物，而且成为从时代生活之源里流泻而出的有机内容。它客观上成为一种民族情绪的集结，成为当时社会心态的映照。

人们看到，元杂剧作品的篇幅，常常被剧中人物长篇的内心独白占据了，《王粲登楼》、《荐福碑》、《冻苏秦》都是典型的例子。人物内心的愤懑不平之气，被突兀地推到你面前，而对人物内心这种图像的捕捉和描画，正突出体现了作者本身的心理情结。

元杂剧作家的这种创作情绪，不免影响到他们对手法的选择，因而使得处于不同环境中的不同形象，显示出色调上的某种接近。落魄文人张镐对于世道的不公这样埋怨：“如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊涂越有糊涂富。”① 柔

① ［元］马致远《半夜雷轰荐福碑》，《元曲选》本，第一折。

弱女子窦娥对于苍天的不公这样抢白：“天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”①

在这些独白中排山倒海倾泻而来的激愤情绪的巨澜，是人物的，更是作者的。也许人们已不习惯人物的这种直泻式怒喝漫骂，但它却正是元杂剧作家感知世界和表现现实的独特方式。



图23　明崇祯六年(1633年)刊《古今名剧合选·酹江集·王粲登楼》插图

元杂剧作品一个突出的特征，是对环境悲剧性的强调。即剧作者在运笔构思时，其中的环境渲染被放到了极其重要的位置。作者的目光不是紧盯着他的人物，而是常常放在了环境氛围上。环境的不可逆转性决定了人物的命运、情节的发展和故事的结局。

随意翻开元人杂剧集，那一桩桩、一件件悲剧事例中所描述的悲剧环境，犹如天空密布的乌云一般向我们压来：农村横行着皇亲国戚，他们肆意侵吞着土地，侵吞着贫弱的农民②；城市活跃着恶霸豪强，他们强夺民妻，连下级官吏也逃不过厄运③；饱

① ［元］关汉卿《感天动地窦娥冤》，《元曲选》本，第二折。
② ［元明］无名氏《包待制陈州粜米》杂剧，有《元曲选》本。
③ ［元］关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》杂剧，有《古名家杂剧》本、《元曲选》本。

学之士被生活逼入走投无路的境地[①]；女人更是被男权至上的社会轻易践踏[②]。从这些在舞台上还原了的严酷生活环境中，我们仿佛窥见了元杂剧作家们对于丑恶社会现象的切肤之痛，仿佛听到了他们对黑暗社会现实深恶痛绝的诅咒。

人们最爱引以为例的《汉宫秋》杂剧，则体现了马致远对民族压迫环境的刻意强调。与历史上其他以昭君和亲为题材的文艺作品相比较，马致远更加关心的似乎不是女子昭君个人的悲剧命运，"自古红颜多薄命"在这里只是一声轻微的叹息。作者显然也没有去过分指责人物品行操守方面的亏损，对于诸多汉臣面对敌兵压境的惊慌失措、乏策无能似乎也无如之何。他所着意渲染的，是一种导致所有这些行为发生的强大的外力，正是这种力，迫使汉元帝不得不让他的宠妃"辞了汉家"，随人北上，最终投河而死。

事实上，呼韩邪"久居朔漠，独霸北方，以射猎为生、攻伐为事"[③]的强悍，匈奴使者当面威胁汉元帝"俺有百万雄兵，刻日南侵，以决胜负"[④]的蛮横，都有着 13 世纪历史的真实背景。金宣宗在成吉思汗兵围中都时被迫以岐国公主和亲，南宋小朝廷在元丞相伯颜包围临安时不得已用大批宫女抵命都是实例。马致远身处汉民族实力消弱之世，又倍尝民族压迫之苦，因而他在作品里强调逆境的强大和无法抗拒，是非常自然的。

环境的悲剧性成为一切命运的决定者，这是只有在元代的戏剧作品里才有的现象。这同样是一种宣泄，一种发抒作者心灵愤懑之气的方式。

上述作品大多存在着两个审美场：环境的悲剧性以及人物对

---

① ［元］马致远《半夜雷轰荐福碑》杂剧，有《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。
② ［元］关汉卿《诈妮子调风月》杂剧，有元刊本。
③ ［元］马致远《破幽梦孤雁汉宫秋》，《元曲选》本，楔子。
④ ［元］马致远《破幽梦孤雁汉宫秋》，《元曲选》本，第二折。

这种悲剧性环境的反应。出于文学家的责任和使命，也出于剧作家的善良愿望，在着重渲染危难环境的同时，元杂剧作家们也尝试写出人物对环境的挣扎和反抗。窦娥那“是官吏们无心正法，使百姓有口难言”① 的泣诉，张憸古那“柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声”② 的怒号，正是剧作家的心声。张镐终于被封官晋爵，燕燕最后和小千户团圆，也是剧作家的良好愿望。

但是，微弱的心声和愿望，是远远无法与他们所处的环境相抗衡的。特别是随着时光的流逝，当站在 20 世纪历史阶梯上的我们重新回眸这些文学遗产时，元代剧作家所精心构设的虚幻结局不复具有感召人心的魅力，而环境的悲剧性这一审美场以其狰狞可怖的影像凸现在我们面前，成为那一时代苦难的历史见证，成为元杂剧作家们宣泄情绪的一面透镜。

二、彻底的精神反叛

在绝望的痛楚中辗转挣扎的元杂剧作家们，由于无法摆脱内心深处长期被压抑的情感和自我发展的欲望，突破传统精神枷锁束缚的要求似乎更加强烈。他们无法再尊重他们从前所信奉的传统价值，他们所面对的社会存在已经无情地证明了传统价值的脆弱和虚伪，因而在他们的作品中，怀疑和否定的锋芒指向了这些精神堡垒。

元杂剧里，传统的君臣道德受到嘲弄：“臣事君以忠，君使臣以礼。哎！这便是死无那葬身之地，敢向那云阳市血染朝衣。”③ 正统的封建礼教、伦理观念被抛到九霄云外：“俺娘向阳台路上，高筑起一堵雨云墙……不争你左使着一片黑心肠。你不

① [元] 关汉卿《感天动地窦娥冤》，《元曲选》本，第三折。
② [元] 关汉卿《包待制陈州粜米》，《元曲选》本，第一折。
③ [元] 马致远《西华山陈抟高卧》，《元曲选》本，第三折。

拘箝我可倒不想，你把我越间阻越思量。"① 甚至封建社会存在的合理性也被怀疑了："天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊？"②

在这里，最能体现元杂剧作家叛逆性格的，是对皇帝的态度。

皇帝，封建国家的集中代表，无上权力的总体象征。"普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。"③ 皇帝是君临天下，威加海内的惟一一人。汉儒董仲舒"天人合一"的理论，更把君权神秘化，神圣化，赋予它参天地、节万物的无限机能。作为皇帝的臣民，一切权力和拥有，莫不是沾染了君王的阳光雨露，甚至自己的人格和生命也都归属于"君父"。女子被蹂躏是"承恩"，奉旨自尽是"赐死"。

历来封建士大夫，无不把皇帝与祖国视为一体，奉献出十二万分的忠诚。屈原虽三次被逐，仍然怀着一腔忠君之情，投江殉国。杜甫把唐玄宗比作太阳，唱出"葵藿倾太阳，物性固难夺"的忠贞诗句④。然而在元代作家那里，这一切都被翻了个个。

睢景臣散曲【般涉调·哨遍】《高祖还乡》里出现了一个亘古未有过的汉高祖刘邦形象：

> 那大汉下的车，众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老展脚舒腰拜，那大汉那身着手扶。猛可里抬头觑，觑多时认得，险气破我胸脯。
>
> 你须身姓刘，你妻须姓吕，把你家儿根脚从头数。

① ［元］郑光祖《迷青琐倩女离魂》，《元曲选》本，楔子。

② ［元］关汉卿《感天动地窦娥冤》，《元曲选》本，第三折。

③ 《孟子》，《十三经注疏》卷九，中华书局1979年影印本。

④ ［唐］杜甫《赴奉先县咏怀五百字》，《全唐诗》第四函第一册，上海古籍1986年影印版。

你本身做亭长耽几盏酒，你丈人教村学读几卷书。曾在俺庄东住，也曾与我喂牛切草，拽坝扶锄。

春采了桑，冬借了俺粟，零支了米麦无重数。换田契强秤了麻三秤，还酒债偷量了豆几斛。有甚胡突处，明标着册历，见放着文书。

少我的钱差发内旋拨还，欠我的粟税粮中私准除。只道刘三谁肯把你揪捽住，白什么改了姓更了名唤做汉高祖？①

这篇小品文式的套曲，透过一位庄农的眼睛，将刘邦平定天下衣锦荣归时的皇家气派和排场，与他从前那种低贱的社会地位、卑劣的处世品行放在一起进行了分外鲜明的对照，从而给予这位皇帝以刻意调侃和嘲讽。在作者嬉笑怒骂、尖刻犀利的笔下，所有充满神秘、威严和富丽色彩的皇家仪仗、驾前侍卫、驾后扈从以及宫嫔彩女们，都成了臭架子、空排场，失去了唬弄人的效用，而那些用来"一以明制度、示威等，一以慎出入、远危害"② 的仙禽神兽，也都被还原为乡间到处可见的鸡、狗、雀、蛇。汉高祖哪里还是什么"奉天承运"的"真命天子"，分明是一个游惰贪杯、勒借苟偷的泼皮无赖汉。

这是时代的眼光，一种全新的没有迷信无所畏惧的眼光。

与之相参照，元杂剧也带有同样的时代精神。《赵氏孤儿》里的晋灵公是枉杀忠良的罪魁祸首，《汉宫秋》里的汉元帝是敌兵压境时只知道低眉顺眼唉声叹气的懦夫，《双赴梦》里的刘备是哭哭啼啼整天沉湎于梦中的感伤主义者，《梧桐雨》里的唐明皇则只是一个爱佳人胜过爱国家的多情种。

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第544页。

② 《宋史·仪卫志》。

神圣、威严，高居于万民之上的帝王，在元杂剧作家面前，一个个地卸去了罩在身上的光圈和华饰，露出了奸诈、卑琐、平庸的本相。多么痛快淋漓！既然王权已无法维系正常的社会秩序，嘲弄它一下又有何不可呢？在这把神圣帝王还原为普通人的过程中，元杂剧作家得以成为指点江山、评判历史的主人，从而在宣泄长久被压抑的感情中得到快感。

三、虚无与宿命

宣泄的归宿是最终走向虚无。

元杂剧作家们毕竟挣脱不了现实对他们的制约。他们的心灵高飞着，身体却陷在泥潭里挣拽不出。这种难堪的事实赋予他们的是无法抗拒的绝望和颓丧。而且，由于时间的不可逆转——他们不可能再重新活一次，当精神的痛苦被尽情地发抒出去之后，他们必然地归向于虚无。就像一个人大骂了一通，然后无可奈何地哭起来一样。

虚无，作为一种心态特点，一种灵魂色调，同时也作为作者对于外部世界的特殊主体感受，已经成为元杂剧作家们某种共同的观察方式和叙述方式。有时，它以理性观念的形式直接进入作品成为作品的内部结构，有时，它又作为一种情感背景、心理氛围，笼罩着人物和作品。作者以虚无的眼光与他的人物一起来观看面前的世界，以虚无的笔触描述人物的内心世界与环境的冲突。于是，作者最终和他的人物一道皈依宗教，企图从对天国的膜拜中摆脱和超越现实的羁绊。或者，他们用宿命来解释天地间的一切，为那些无可奈何的屈辱者们寻找一条摆脱困境、聊以自慰的权宜之计。

马致远在吕洞宾初上岳阳楼时，还让他面对山河景色激昂慨叹了一番。但二上岳阳楼时，那股感慨已经转为悲凉和消沉，心境被浓重的人生虚幻烟雾所笼罩。到三上岳阳楼时，就不但自己

已经心安理得，而且还劝别人一起出家："我劝你世间人休争气，及早的归去来兮。可乾坤做一床黄紬被，单搁着陈抟睡。"①

吴昌龄原本让苏轼劝佛印还俗入社，佛印却说出这番道理："虽然是食酸馅，捱淡齑，淡只淡，淡中有味。想足下纵有才思十分，到今日送的你前程万里。蚤难道舌为安国剑，诗作上天梯，你受了青灯十年苦，可怜送的你黄州三不归。"面对残酷无情的事实，苏轼反从宦海沉浮中悟道："从今后识破了人相、我相、众生相，生况、死况、别离况"，凄凄然生出尘之念，要"永谢繁华，甘宁凄凉"②。

范康《竹叶舟》里的神仙，无论吕洞宾、列御寇、张良、葛仙翁，都是些少攻儒业的人物，他们或者中年入僧门，或者弃官修道。经过他们的点化，文才出众、本想一搏功名的落第秀士陈季卿最终也大彻大悟、皈依宗教。作者还借人物之口，劝世人看破"千丈风波名利途，端的个枉受苦"，不如"与世无求，再不向红尘道上走"③。

以上几位剧作家为我们提供的顿悟式的人生思考里，体现的正是一种精神上的枯萎和死灭状态。皈依宗教，忘却现实，正可以退守到自己的内心世界里，"虚以待物"，不为外界的喧嚷所干扰，于是世上一切纷争、一切价值观念都失去了其意义。在这种化有为无中，剧作家的精神得到安慰，痛苦得到缓解。

普遍的虚无情绪，不仅使元杂剧作家们纷纷踏入宗教的门坎去寻找心灵的归宿，而且使他们无力、或者说不敢正视残酷的现实。于是，一种宽恕自己软弱、化解自己痛苦的理论构架——宿命，像毒菌一样渗透在他们的作品里，成为元杂剧作家自欺欺人

---

① ［元］马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》，《元曲选》本，第三折。

② ［元］吴昌龄《花间四友东坡梦》，《元曲选》本，第二折。

③ ［元］吴昌龄《花间四友东坡梦》，《元曲选》本，第四折。

精神状态的见证。

生死有命，富贵在天，因果报应，生死轮回，这些佛教宣传的教义，被元杂剧作家们用来解释生活和生命了。《朱砂担》里河南人王文用为逃避卦中所说的百日之灾，到千里外的江南去做买卖。然而无论他走到什么地方，死神总是影子般追踪着他，直至他饮恨黄泉。《魔合罗》里的李德昌，《盆儿鬼》里的杨文用，也都未能躲过被算命先生事先言中的性命忧患。在许多宣传宿命的剧作中，“血光之灾”几乎成为一个共同的情节模式。

在这些作品中，人的力量被削减到几乎不复存在，天命却被弘扬到一个至高无上的位置。无论是谁，他的一生命运，他的荣辱升降，都是早由天意安排定的，用不着自己去劳碌奔波。即使你用尽心机，百般抗争，终究也无法摆脱那冥冥之中命运的安排。“命里有时终须有，命里无时莫强求。”于是，备受折磨的窦娥无望地怀疑：“莫不是八字儿该载着一世忧，谁似我无尽头？莫不是前世里烧香不到头，今也波生遭祸尤？”[①] 于是，坎坷不遇的张镐愤愤地责问：“天公与小子何辜？”[②] 于是，看破红尘的吕洞宾哀叹：“假饶你手段欺韩信，舌辩赛苏秦，到底个功名由命不由人。”[③]

如果说这种命定的套子旨在劝导人们忍辱负重、顺从天命的话，那么轮回报应的演义似乎还给人们一些希冀和诱惑。《来生债》里，那些前世欠了人家的钱、无力偿还的人们，后世都变成驴、马、牛为债主劳作，而积功累行、施仁布德的庞居士，二十年后功成行满，证果朝元，全家人一起平步升天。《施仁义刘弘嫁婢》里的富豪刘弘一生本该有两项缺失：一者寿夭，二者乏

① ［元］关汉卿《感天动地窦娥冤》，《元曲选》本，第一折。
② ［元］马致远《半夜雷轰荐福碑》，《元曲选》本，第一折。
③ ［元］范康《陈季卿误上竹叶舟》，《元曲选》本，第一折。

嗣，但在太白金星的诱导下，他关典铺，散资财，葬旧友，养遗孤，嫁婢女，终于感动上天神明，为他增寿赐子。最有意思的是《崔府君断冤家债主》杂剧。赵廷玉偷了张员外的五个银子，于是后世转生为张员外的儿子，早起晚归，呕心沥血地为张家挣下极大家产，加倍偿还了宿债。而张员外的老婆浑赖了五台山僧人的十个银子，僧人则转生为张员外的另外一个儿子，每日里吃喝嫖赌，肆意挥霍，让张家也加倍还清了他的旧债。

这些杂剧作品，自然不乏劝人们从善戒恶的意思，但在本质上与前面所说的命定模式是一致的，即把现实中一切蒙受苦难或遭遇荣宠的人事根源全部归因于上天或神明，人在其中则是完全被动的、消极的。正是："休将奸狡昧神祇，祸福如同逐影随。善恶到头终有报，只争来早与来迟。"[1] 请不要责怪这些剧作家是在愚弄人民吧。其实，他们这样写了，他们也相信事实应该如此。剧中人物的无力，也即是剧作家的无力。对他们来说，把自身或他人的不幸推卸给不可知的"天命"、"神意"，远比承认自己的软弱要轻松得多。有地方推卸，总是减轻自己心理负荷的一种安慰。

四、结语

元杂剧作家们无法驱散笼罩着他们心境的巨大阴翳。他们不得已借杂剧宣泄自己的郁结情绪，然而宣泄过后便剩下了虚空一片。他们开不出救世的良方。他们只有逃向宗教。

因而，伴随着畅快淋漓无所顾忌无所畏惧的笑骂歌呼的，是作品中浓重的虚幻飘渺的郁结之气。这种特色构成了元杂剧作品的整体基调，使之作为时代负压下的精神产物，染有特殊的沉重色彩。

---

① ［元］马致远《邯郸道省悟黄粱梦》，《元曲选》本，第一折。

虽然，元杂剧作家们在创作时大多以玩世不恭之心而游戏文字，加之当时剧场演出插科打诨的习俗影响，使他们的作品带有滑稽调笑的效果。但我们在读解这些作品时，却时时会有沉重感、压抑感，想笑却笑不起来。我们凭直感就能够觉出，在作品轻松外表掩盖下跳动着的是作者一颗颗痛苦欲裂的心……

以宣泄为心理根源的创作，那种对被压抑的精神、意志、感情、愿望的极力张扬，对不平、愤积、郁闷情绪导泄式的抒发，为元杂剧带来了一种新的生命活力。在这活力的升腾中，元杂剧激烈、昂扬，有如黄钟大吕般的粗犷风格得以奠定，元杂剧贴近现实、贴近社会、贴近人生的个性特点得以形成。

应该指出，宣泄是一种随意性的、不加节制的心理流程，是一种破坏性情绪。把它注入创作中，就会使作品浅露而少蕴藉，它带来元杂剧在艺术上单一、直露、浅显的风格特征。然而如果不是这样，元杂剧又怎么成其为元杂剧？

第二章　元杂剧的奠基人：关汉卿

如果说，元杂剧奏响的是时代的黄钟大吕，那么，关汉卿就是这历史和声深处最为沉重浑厚的旋律。在元代众多杰出杂剧作家的队伍中，关汉卿昂首阔步地行进在最前列，以他前驱者的勇力，以他多产而高质的剧作，以他剧作高绝的形式技巧，以他内容的激切精神性，震撼着、激励着、鞭策着、带动着队伍的整体前进，把杂剧创作这一代文学艺术实践，引向它辉煌的历史顶点。

关汉卿，这是中国戏曲史上第一个闪光的作家名字。

第一节　生平与作品

一、生平

由于仅只是下层文人的缘故，历史留下来的关汉卿生平材料很少，通常最具权威性的记录就是元人钟嗣成的《录鬼簿》，其中说："关汉卿，大都人。太医院户。号已斋叟。"① 这条材料里所蕴含的历史信息并不多，远远不能为我们勾划出关汉卿的轮廓，而且这些信息还受到其他材料的干扰，变得更为不确切，由此造成对关汉卿研究的困难。

---

① 明《说集》本、孟称舜刻本、天一阁蓝格抄本。

（一）籍贯

关于关汉卿的籍贯里居，有四种说法，无法统一。第一种说法是大都人。这一说法由钟嗣成开其先，次见于明人蒋一葵《尧山堂外纪》卷六十八："关汉卿，号已斋叟，大都人。"第二种说法是燕人。元末人熊梦祥《析津志·名宦》载："关一斋，字汉卿。燕人。"第三种说法是解州人。元人朱右《元史补遗》载："关汉卿，解州人。工乐府，著北曲六十种。"朱右的说法被清人广为接受，例如邵远平的《元史类编·文翰》、蔡显的《闲渔闲闲录》卷一、清乾隆二十八年刊《解州全志》卷九"人物"、乾隆四十五年刊《山西志辑要》卷九、光绪十八年刊《山西通志》卷一百五十五"文学"，都说"关汉卿，解州人"。第四种说法是祁州伍仁村人。明嘉靖初年郭应响纂修、清康熙梅郎中增修的《祁州志》卷八"纪事"载："关汉卿故里：汉卿，元时祁之伍仁村人也。"以后刊刻的清代《祁州志》和《保定府志》都沿习其说法。



图 24　关汉卿像
（李斛作）

在上述说法中，"燕人"与"大都人"并不矛盾。因为大都在辽时曾称"燕京"，金时改为"中都"，但金人仍有称之为"燕都"的习惯，如《金史·梁襄传》说："燕都地处雄要，北依山险，南压区夏，若坐堂隍，俯视庭宇。"据宋人孟珙《蒙鞑备录》"诸将功臣"卷记载，蒙古军队进入中都后，中都又一度被改称"燕京"。直到元朝至元元年（1264 年）八月才"诏改燕京为中都"，至元九年（1272 年）二月又"改中都为大都"①。因而，

① 《元史·世祖本记》。

"大都"与"燕京"或简称"燕"，在元代一为当时称谓，一为习惯叫法，实指一个地方，即今天的北京。

解州与祁州，一在山西南部，一在河北中部，离燕都都比较远。如果其说法确立，关汉卿就不是大都人，而可能是由山西、河北进入大都活动的北杂剧作家，被误认为大都人。

上述说法尽管不统一，但却有一个共同点：它们都在北杂剧早期兴起的地域之内。关汉卿作为北杂剧的早期创作者与代表作家，他的成功应该与其地缘文化背景紧密相关。无论大都（燕）、山西南部还是河北北部，都是金代杂剧流行的区域，北杂剧正是在这个文化圈域内形成，在这里孕育了关汉卿是历史的必然。

（二）身世

关于关汉卿和太医院的关系问题，今天也无法确定。明代的几种《录鬼簿》版本，如明抄《说集》本、明天一阁抄本、明末孟称舜刊《酹江集》附录残本，都说关汉卿为"太医院户"，也就是说，他出身于隶属太医院的医户。元代杂剧作家的社会身分为医人并不奇怪，例如《录鬼簿》里著录的就有萧德祥"从医为业"，李进取为"官医大夫"。说关汉卿出身医户，还可能为他的籍贯是祁州安国的说法提供一个支撑，因为安国历来为药都，是中国北方一个大的药材集散地，当地一定有医户集中居住。但是问题是，清代曹寅辑刻的《楝亭藏书十二种》本里所收《录鬼簿》里，却说关汉卿为"太医院尹"。一个"医户"，一个"尹"，其内容可就大不相同了，前者只是平民百姓，后者则是官僚，关汉卿的社会阶层就变了，这牵扯到关汉卿是否出仕的问题，下面还会谈到。"户"与"尹"字形近，刊刻容易致误，天一阁抄本《录鬼簿》中《绯衣梦》杂剧里"钱大尹"就误刻为"钱大户"。查史书，金、元朝都设太医院，但都没有"尹"的官职，因此"太医院尹"有可能是"太医院户"的刊误。

由于有"太医院尹"的说法，牵连而来的就又出现关汉卿是

否出仕，以及何时出仕的问题。据《录鬼簿》，关汉卿应该是元朝的“太医院尹”。而明人蒋一葵《尧山堂外纪》卷六十八说关汉卿“金末为太医院尹，金亡不仕”，把关汉卿说成是金末的官吏。王国维则根据元人杨维桢的《铁崖乐府·元宫词》（见下引），说关汉卿在元初曾向朝廷进上自己创作的杂剧，这不是“金亡不仕”的人所当为，因此说“宁视汉卿生于金代，仕元，为太医院尹”①。元人熊梦祥《析津志》将关汉卿列入“名宦传”，杨维桢《东维子文集》卷十一《周月湖今乐府序》称关汉卿为“士大夫”，似乎都是关汉卿仕元的证明。但是，也有元人笔录中明确说关汉卿在元代没有出仕的，例如朱经《青楼集·序》说：

> 我皇元初并海宇，而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景。庸俗易之，用世者嗤之。三君之心，固难识也。

杜善夫、白朴都是由金入元人，坚不仕元，事迹可考。朱经把关汉卿与杜善夫、白朴并称作“金之遗民”，并说他们寄情词曲、嘲风弄月，为世人所嗤笑，但他们这样做是有用心的。言之凿凿，大概朱经有所根据。再联想到关汉卿众多作品中所透露出来的强烈平民意识，以及他对于底层生活的熟悉，说他没有做官大约是可信的。

（三）年代

连带而来的还有关汉卿生活的年代问题。元人杨维桢《铁崖乐府·元宫词》说：“开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在，《伊尹扶汤》进剧编。”其中把关汉卿称为“大金优谏”，说他曾向元朝宫廷贡进《伊尹扶汤》杂剧。这样来看，关

① 《王国维戏剧论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第63页。

汉卿就真正成了“金之遗民”，在金朝已经以“优”出名。如果按照明人蒋一葵的说法，关汉卿在金末已经出仕，这与杨维桢的说法在时间上一致。问题是，根据我们今天掌握的材料，关汉卿没有创作《伊尹扶汤》一剧，此剧归于郑光祖所作，因此杨维桢的说法有多少可信度我们不知道。至于蒋一葵的说法年代较晚，所说“太医院尹”也不可信，不能成为有力证据。

但是，朱经把关汉卿与杜善夫、白朴并提为“金之遗民”的材料不可忽视。杜善夫是金末著名文士，金哀宗正大年间（1224～1231年）曾与另外两位名士麻革、张经同隐河南内乡山中①。杜善夫擅长词曲戏谑，又熟悉杂剧演出②，但他没有留下杂剧作品，这大概是因为他年辈较早的缘故。白朴生于金哀宗正大三年（1226年），金亡时八岁，在元代创作了许多杂剧作品，与关汉卿齐名。而关汉卿常常被推为杂剧创作的第一人，例如《录鬼簿》里首列关汉卿，明初朱权《太和正音谱》说关汉卿“初为杂剧之始”。因此，关汉卿开始创作杂剧的时间，有可能就在金末元初北曲杂剧形成之时，这个时间与杨维桢的说法相符。进而，关汉卿的年龄应该介于杜善夫和白朴之间，说他金亡时二十岁左右是有可能的，那么他的生年就上推到1214年前后。

关汉卿大约一直活到了元朝大德年间（1297～1307年）。他作有令曲【双调·大德歌】十支，其十曰：“吹一个，弹一个，唱新行大德歌。”③【大德歌】大概是元朝改元大德后，民间流行的时兴小曲，而以“大德”为名。如果从1214年起算，到大德元年关汉卿已经活了八十三岁，是一个长寿者。

---

① 参见［元］元好问《遗山文集》卷二十九《麻、杜、张诸人诗评》。

② 杜善夫作有【般涉调·耍孩儿】《庄家不识勾栏》散套，专门描述了勾栏里的院本和杂剧演出情形，并嘲笑农村人初进城不懂勾栏习俗与规矩。参见《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第31、32页。

③ 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第168页。

(四) 活动

关汉卿和当时活跃于大都书会中的杂剧作家、散曲作家，各地勾栏中的杂剧演员和其他歌儿舞女，有着广泛的交往。钟嗣成《录鬼簿》记载，杂剧作家杨显之与关汉卿是友情深厚的莫逆之交，常和他在一起讨论创作，所谓“凡有珠玉，与公较之”，杨显之竟因此而得到了一个“杨补丁”的绰号。杂剧作家梁进之与关汉卿为“世交”，费君祥也是关汉卿的朋友。关汉卿交往的散曲作家里著名的有王和卿，二人常在一起用词曲互寻开心[1]。关汉卿与杂剧艺人的交往，主要有当时被誉为“当今独步”[2] 的杰出演员朱帘秀，他曾作有【南吕·一枝花】散套赠之。

关汉卿的主要活动地区应该是在北方，首先是大都，其次是河南一带。大都是元朝北杂剧演出的主要都市，是勾栏、戏班和艺人的集中地，也是杂剧作家的主要立身之地。据元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十三“噪”条，元初中统年间（1260～1263年），关汉卿曾与名士王和卿一道在大都活动。河南则是元代前期除大都之外的一个北杂剧盛演区域。关汉卿作有【南吕·一枝花】“不伏老”套曲中，他在其中说：“我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。”[3] 除了最后一句“章台柳”是泛指烟花生活外，其余三句都隐含了河南的城市名称。梁园指汴梁，汉代梁孝王刘武曾在这里开辟梁园作为游赏延宾之所。东京同样指汴梁，宋时立为东京。洛阳是河南另外一个故国旧都。包括汴梁和洛阳在内的中原一带，是元代北杂剧的兴盛地之一，有诸多的历史载录证实。作为杂剧大师的关汉卿常在这一带活动，是理所当然之事。再证之以关汉卿所作杂剧中，有许多

---

① 参见［元］陶宗仪《南村辍耕录》卷二十三“噪”条。
② ［元］夏庭芝《青楼集》。
③ 《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 173 页。

都以这里为故事发生地，例如《拜月亭》、《救风尘》、《调风月》、《绯衣梦》、《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》等都是，更加说明中原地区作为关汉卿主要创作源泉的价值。

元朝统一之后，关汉卿也像其他众多北方文人一样，曾到南方游历，他的足迹到了扬州[①]和杭州等地。有名的《杭州景》套曲，把宋亡之后的杭州这座“家家掩映渠流水，楼阁峥嵘出翠微”[②]之江南名城的繁华、景物的秀丽都描写得淋漓尽致。



图25　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·鲁斋郎》插图

二、著述

关汉卿一生中创作了大量的杂剧作品，由于各种记录不尽相同，同时还会有遗漏未记的，我们不能对其杂剧总目做出确切统计。但他的杂剧作品总数在六十余种以上则是无可怀疑的。各种版本的《录鬼簿》里记载的关汉卿杂剧各有差异，所记也繁、简各不同，其中清人曹寅辑刊的《楝亭藏书十二种》本，载关汉卿剧目五十

① 关汉卿即在扬州结识朱帘秀，他写的《赠朱帘秀》散套里有句：“没福怎能够见，十里扬州，出落着神仙。”《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第171页。

② 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第172页。

八种，多数为全名：《关张双赴西蜀梦》、《董解元醉走柳丝亭》、《丙吉教子立宣帝》、《薄太后走马救周勃》、《太常公主认先皇》、《曹太后死哭刘夫人》、《荒坟梅竹鬼团圆》、《闺怨佳人拜月亭》、《风月状元三负心》、《没兴风雪腐马记》、《金银交钞三告状》、《苏氏进织锦回文》、《介休县敬德降唐》、《升仙桥相如题柱》、《金谷园绿珠坠楼》、《汉匡衡凿壁偷光》、《刘夫人书写万花堂》、《吕蒙正风雪破窑记》、《晏叔元风雪鹧鸪天》、《钱大尹智宠谢天香》、《姑苏台范蠡进西施》、《开封府萧王勘龙衣》、《杜蕊娘智赏金线池》、《柳花亭李婉复落娼》、《望江亭中秋切脍旦》、《甲马营降生赵太祖》、《贤孝妇风雪双驾车》、《双提尸冤报汴河冤》、《老女婿金马玉春堂》、《宋上皇御断姻缘簿》、《崔玉萧担水浇花旦》、《晋国公裴度还带》、《隋炀帝牵龙舟》、《风雪狄梁公》、《屈勘宜华妃》、《月落江梅怨》、《烟月旧风尘》、《管宁割席》、《白衣相高凤漂麦》、《孙康映雪》、《唐明皇哭香囊》、《唐太宗哭魏徵》、《邓夫人哭存孝》、《关大王单刀会》、《温太真玉镜台》、《武则天肉醉王皇后》、《翠华妃对玉钗》、《汉元帝哭昭君》、《刘夫人救哑子》、《刘盼盼闹衡州》、《吕无双铜瓦记》（瓦，一作丸）、《风流孔目春衫记》、《萱草堂玉簪记》、《钱大尹鬼报绯衣梦》、《楚云公主酹江月》、《鲁元公主三啖赦》、《醉娘子三撇嵌》、《诈妮子调风月》。

天一阁本《录鬼簿》收录关汉卿剧目常常用简名，这一点不如曹本完整，但它一共收录六十二种，比曹本的数量丰富，其中增出五种：《感天动地窦娥冤》、《藏阄会》、《秦少游花酒惜春堂》、《状元堂陈母教子》、《包待制三勘蝴蝶梦》，但没有《升仙桥相如题柱》。清人姚燮《今乐考证》里收录关汉卿剧目六十四种，又增加了两种，即收入清人钱尊《也是园书目》所载《五侯宴》一种，又收入明人臧懋循《元曲选》所收《鲁斋郎》一种。

可惜的是，随着岁月的流失，上述关汉卿杂剧作品已经大部分亡佚，我们今天只能看到其中的一小部分了。关汉卿剧作今存只有

十余种，即：《关张双赴西园梦》、《闺怨佳人拜月亭》、《钱大尹智宠谢天香》、《杜蕊娘智赏金线池》、《望江亭中秋切脍旦》、《赵盼儿风月救风尘》、《邓夫人苦痛哭存孝》、《关大王独赴单刀会》、《温太真玉镜台》、《钱大尹智勘绯衣梦》、《诈妮子调风月》、《感天动地窦娥冤》、《状元堂陈母教子》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《刘夫人庆赏五侯宴》、《包待制智斩鲁斋郎》、《尉迟恭单鞭夺槊》、《山神庙裴度还带》，其中一些还不能够确定是他的作品。此外，《唐明皇哭香囊》、《风流孔目春衫记》、《孟良盗骨》等三种尚存有残曲。关汉卿散曲现存小令五十七首、套数十四套、残套二种。

第二节 激烈壮阔的美学风格

“一管笔在手，敢搦孙吴兵斗。”

这首在《太平乐府》、《朝野新声》中明明白白注于曾瑞名下的《骋怀》，到了张栩的《彩笔情辞》里，却被移到了关汉卿的笔下。这显然是个失误。但这种失误之所以产生，除了偶然因素外，恐怕还有语意上的缘故。的确，曾瑞的这首散曲，借来说明关汉卿的创作精神，似乎更为恰切。在元杂剧作家中，关汉卿无疑是一位巨将。作为一个艺术大师，在黑暗的异族统治现实压得人们喘不过气来的情况下，他把艺术品格中的空灵、含蓄、优美、隽永、飘逸等风格特征慷慨地转让给了别的作家，自己却以一个昂首挺胸、慷慨悲歌的斗士形象，取得了跨向时代前沿冲锋陷阵的通行证。

一、激情的奔涌

激情，这是关汉卿创作心态中最为引人注目的特色。他的作品中的故事情节和生活场景也许可以被另外一只手重新制作出来，但是沸腾在《单刀会》、《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》等

剧作中的激情，却是无法复制的。那是关汉卿生命的标记。“关之词激厉而少蕴藉”，何良俊曾在《四友斋曲说》里这样准确地评论过他。是的，如果允许在创作中对于情绪过分的节制，如果听凭技巧和手法湮没思想，那么，我们将去哪里寻找关汉卿呢。也许有人会说，关汉卿的成功，主要得力于他娴熟的编剧才能。这话不错，但只说出了一半。戏剧创作中的情节组织、人物描写，并不像自选市场货架上的商品，可以由剧作家自由选择。它是思想感情燃烧时的火焰，本身就受着情感状态的制约。剧作家似乎是根据自己的技巧积累来结构故事、刻画人物的，但他首先根据的是自己心灵的暗示。在艺术方面，形式和主题本身一样，都是从属于灵魂的。正是积蓄于关汉卿胸中强烈的爱和恨，构成了关汉卿感情世界的主要内容，也构成了关汉卿戏剧创作的个性特征。

让我们来看一看关汉卿壮怀激烈的抒情方式。《关大王独赴单刀会》中，面对着大江的滚滚波涛，关羽指挥睥睨，仗刀临流，回首旧日戎马生涯，追念先辈英雄业绩，不禁慷慨激昂，仰天高吟：

【双调·新水令】大江东去浪千叠，引着这数十人，驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心别，我觑这单刀会似赛村社。

【驻马听】水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭，可怜黄盖转伤嗟。破曹的樯橹一时绝，鏖兵的江水犹然热，好教我情惨切！（带云）这也不是江水，（唱）二十年流不尽的英雄血！①

① 脉望馆抄校本《古今杂剧》。下面所引述的《单刀会》曲文，皆出此本，不再另注。

这两支曲子熔铸了苏轼词《念奴娇·赤壁怀古》吊古抚今的词语和意境，却由于关汉卿的点染，比苏词的风格更为悲壮、惨烈。它们不仅成为关羽忠正勇武、大义凛然、壮怀激烈内在气质的个性化显露，也成为关汉卿"借他人酒杯，浇自己块垒"的激情之抒发。关汉卿在特殊历史境遇下，对于黑暗现实的无比愤慨，对于汉家正统信念的无比执着，都在这里得到了无余倾泻。

《感天动地窦娥冤》里，主人公窦娥在无端遭受飞来诬陷，昏庸官府不问皂白就将她问斩时，关汉卿止不住借她的口，向颠倒黑白的天地发出严厉的斥问：

> 【滚绣球】有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊。为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地；天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟①。

这是对社会政体的强烈斥责，是对个体命运的拼力抗争，也是对人生与时代的不屈反抗。

读着这些犹如燕山急雨般雄浑奔放的诗句，再联想到关汉卿笔下那一个个不安于命运摆布，敢于向邪恶挑战的剧作主人公形象，以及他们所共同具有的外向型冲击性性格，以及他们永不折服的进取精神，我们当不难感受到流溢于关汉卿剧作字里行间喷薄欲出的激情。

---

① [明] 臧懋循《元曲选》本。

二、激情的源泉

和所有的元杂剧作家一样，关汉卿也是时代的弃儿。明人胡侍《真珠船》卷四有言："中州人……每沉郁下僚，志不得伸。如关汉卿……于是以其有用之才，而一寓乎声歌之末，以纾其怫郁感慨之怀，所谓不得其平而鸣焉者也。"民族意识的强烈抗争，对低下社会地位的反抗，以及由此而产生的对于当代政体的"离异意识"，使关汉卿对现实始终保持着一种不合作的乖张态度。

仅看他取字"汉卿"这一行动，就足以说明问题。据《元史·铁迈赤传》，"汉卿"的含义是"汉之卿士"。汉之卿士也就可以理解为蒙古之逆臣。关汉卿无所顾忌。他的无所顾忌更表现在创作中。尽管元朝法律一再明文规定："诸乱制词曲为讥议者，流。"[①]"诸妄撰词曲诬人以犯上恶言者，处死。"[②]然而，翻开关汉卿的剧作，我们发现，讥议社会、抨击时政，"犯上恶言"的篇目比比皆是。我们还举他的《单刀会》杂剧为例。

《单刀会》表现三国纷争时期的历史故事，重点展示的是刘备大将关羽叱咤风云的壮勇情怀。凭心而论，关汉卿这个剧是很缺乏戏剧性的：他忽略了该故事中诱人的情节内核，却把重点放在对主人公豪气与情怀的突出强调上。我们看，剧中第一、第二套关羽并不出场，却分别利用次要人物司马徽和乔国老之口，历数关羽斩颜良文丑、挂印封金、千里走单骑、过五关斩六将的英雄业绩。这里的重点不在情节的构设，而在烘托关羽的英武神威，造成关羽出场前的先声夺人效果。第三套又用整整一套的篇幅来写关羽的临行"训子"，让关羽现场讲述自汉皇创业至三国鼎立的历史艰辛过程，同时抒发自己"豪气三千丈"的壮烈情怀与一往无前的决心。直到第四套才写关羽的单刀赴会，但同样把

① 《元史·刑法四·禁令》。

② 《元史·刑法三·大恶》。

重心放在对关羽内心激烈豪情的抒发上，情节只是一带而过。这样，这部剧作就由历史故事剧变成了抒情剧。剧作者为什么要作这样的安排呢？

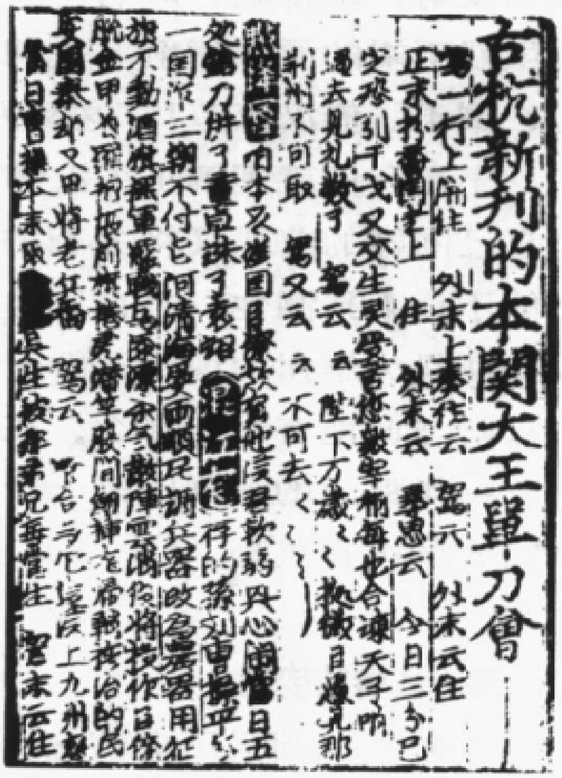

古杭新刊的本関大王單刀會

图 26　元杭州刊《单刀会》杂剧书影

如果我们深入到曲词中去，仔细品味关汉卿在这个剧中到底寄寓了什么样的情感，这个问题就迎刃而解了。乔国老想阻止吴国的挑衅计谋，说：“咱本是汉国臣僚，欺负他汉君软弱，兴心闹。”“存的孙、刘、曹操，平分一国作三朝。不付能河清海晏、雨顺风调。”“这三朝，恰定交，不争咱一日错翻为一日错。你待使霸道，起战讨，欺负关云长年纪老。”“你待千军万马恶相持，全不想生灵百万遭残暴。”读着这些曲词，我们立即联想到蒙元初年时的历史背景，联想到开始时的宋、金、蒙古三足鼎立，以及后来蒙古的大肆入侵中原和江南。这其间作者以“汉”为正的立场是非常清楚的。于是，到了关羽出场时，作者“汉家刘姓”正统观念受到现实摧折的深刻历史感慨，就借关羽之口一泻而出：

【沉醉东风】想着俺汉高皇图王霸业，汉光武秉正除邪，汉献帝把董卓诛，汉皇叔把温侯灭。俺皇亲合情受汉朝家业，则您那吴天子是俺刘家甚枝叶？

一气喷出的五个“汉”字，正气凛然，振聋发聩，在当时社会中

犹如发射一组排炮、炸响一串惊雷！这无疑是关汉卿希冀正统理念虽残不竭的顽强喷射。关羽最后的唱词归结为："趁不了老兄心，倒不了俺汉家节！"这又为何不是关汉卿心底的泣血之鸣？

于是我们就理解了关汉卿在这个剧中的潜层寄寓。关汉卿取与自己同姓的前辈汉将关羽的形象来抒发自己满腹的历史感慨，不能不让人猜测他以之自比的用心。这里，我们又联想到有关关汉卿籍贯为解州的说法，解州恰恰是历史名将关羽的故乡，如果关汉卿与此地有缘，那么，在他的文化心态里一定印有"汉室忠良"一类概念的深刻印迹。于是，我们也就理解了关剧中总是激情蕴含的内在机理。

三、激情的变格

有着如此顽强历史信念、如此强烈文化人格力量的作者，在现实社会生活中自然是不为所容的。于是，生活中的关汉卿，其性格特征展现为一种同样富于激情的变格形态——放浪形骸。

元代社会对于汉族知识分子是必欲置之死地而后快的，然而关汉卿却偏偏活得潇洒、风流、叱咤风云。元末熊梦祥《析津志·名宦传》说关汉卿："生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。"关汉卿在散曲【南吕·一枝花】《不伏老》中曾经为自己描摹了一幅自画像：

【梁州】我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧。分茶撷竹，打马藏阄。通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头？……你道我老也，暂休，占排场风月功名首，更玲珑又剔透。我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。

【隔尾】……我是个经笼罩、受索网、苍翎毛老野鸡，蹅踏的阵马儿熟。经了些窝弓冷箭蜡枪头，不曾落

人后。恰不道人到中年万事休，我怎肯虚度了春秋！

【尾】我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋、会蹴鞠、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆。你便是落了我牙、歪了我嘴、瘸了我腿、折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花路儿上走。①

饮茶耽酒，折花攀柳，歌舞吹弹，玲珑剔透，好一个风流浪子形象。然而，透过一系列自嘲式的描写，我们不难窥见关汉卿潜在的精神风貌：一股极其强烈的激愤之情。泼辣的文字、生动的比喻、故作开朗的语言风格所笼罩着的，是一个冷峻悲凉的内心世界，是处于压抑之中的倔强、不屈的个性。

于是，关汉卿剧作中所透示出来的精神气质，与他在生活中显露的外在形象，形成了不同的价值指向。这种两极指向是元代杂剧作家身上体现出来的最为典型的时代特征，而在关汉卿身上得到了集中展示。

清人刘熙载曾用"面子疑于放倒，骨子弥复认真"② 来概括元曲作品的风格特征，却也无意间道出了关汉卿文化心理结构的特点。就像一个调皮任性的顽童，当他在外面淘气玩耍够了之后，总要回到父母怀中一样，关汉卿离不开他的精神家园。尽管

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第172、173页。
② ［清］刘熙载《艺概·词曲概》。

关汉卿的自画像给了你一个摒弃一切正统观念的激烈反传统的印象，但是，他的剧作却将你明确引向另外一个方向。《单刀会》中“趁不了老兄心，倒不了俺汉家节”的弦外之音，《裴度还带》中对书生裴度“身贫志不移”的推许，《蝴蝶梦》中对王母自我牺牲精神的颂扬，《绯衣梦》中对嫌贫爱富者的揶揄，《陈母教子》中对陈母严于训诫的表彰，都让我们领略到了剧作家对传统社会价值体系的巨大热情。作为由传统文化造就出来的知识者，历史优先赋予了他承载传统的职责和义务。作为汉民族文化核心的传统伦理道德，早已如盐溶于水般地渗透在他的深层意识中，绝不会随着时代的改换而泯灭，尤其在遭到异质文化价值观的威胁与挑战时，更会令他持守弥坚而奋力弘扬。

应该说，这种强烈的社会责任感，才是关汉卿激情的真正出发点，也是它的归宿，更是它在运行过程中的动力源。面对着“愁多似山市晴岚，泣多似潇湘夜雨”① 的怨女，面对着纲常颠倒、道德沦丧的现实，关汉卿无法得到内心的安宁。他为严酷的生活所震惊，他为底层民众的痛苦所激发，他不得不起而向社会发言。正是这种对社会、对人生、对理想的责任感，使关汉卿巍巍然屹立于元杂剧的峰巅之上，扮演着第一小提琴手的角色，提领着一代风骚。也正是这种责任感，赋予了关汉卿的剧作以激烈壮阔的美学风格。

第三节　惊天动地《窦娥冤》

作为关汉卿的代表作，《窦娥冤》一直为人们所津津乐道。学术界关于它的主题、形象的讨论、争论层出不穷，演出团体也将它作为传统的保留剧目，在舞台上盛演不衰。早在明万历年

---

① 大都行院王氏【斗鹌鹑】，《全元散曲》，中华书局1991年版，下册第1275页。

间，剧作家叶宪祖就曾将它改编为一部三十三出的传奇《金锁记》，清中叶以后逐渐兴起的京剧，又据《金锁记》改编为折子戏继续演出。近世以来的诸多地方戏和曲艺等艺术形式也都有以《窦娥冤》为题材的作品。

《窦娥冤》剧本又传出国外。1821年，伦敦出版多马斯当东翻译的《康熙使臣土尔扈特见闻录》（即图理琛撰《异域录》），其中就有《窦娥冤》故事梗概的译介。此节译介还被转译为俄文，载于1892年的《雅典娜神庙》杂志上。1838年，巴赞的《窦娥冤》法文全译本出版。20世纪初，宫原民平的日译本问世。而英、德译本也逐渐出现。前苏联还曾演出过《窦娥冤》的全剧。



图27　明崇祯六年（1633年）刊《古今名剧合选·酹江集·窦娥冤》插图

1958年关汉卿被世界和平理事会提名为“世界文化名人”，北京举行了极其隆重的关汉卿戏剧活动七百年纪念大会，众多的地方戏曲剧团改编的《窦娥冤》剧目在全国各地纷纷上演：评剧、川剧、豫剧、秦腔、蒲州梆子、京剧、河北梆子、越剧、黄梅戏等各具特色，呈现出一派“百花齐放”的热烈局面。

《窦娥冤》的题材来自长期流传于民间的“东海孝妇”的故事传说。汉代班固《汉书·于定国传》、晋人干宝的《搜神记》，

以及《太平御览》、《孝子传》等书中都曾收录、转载过。关汉卿继承了这一故事的主要情节和基本主题，给予了进一步的丰富和润色，遂使之成为剧中主人公窦娥，出生于穷苦的读书人家庭。三岁丧母，七岁被卖到蔡婆家去当童养媳，以偿还家里所欠的债务。父亲窦天章也因此而得到了进京赴考的盘费。窦娥在蔡家长到十七岁时，与蔡婆的儿子完婚。两年后，丈夫病死，窦娥成了寡妇。又三年之后，蔡婆在一次收债时突遇灾厄，致使流氓无赖张驴儿父子强行闯人家中。张驴儿父子见色起意，胁迫窦娥婆媳嫁给他们父子俩，受到了窦娥的严辞拒绝。张驴儿贼心不死，买来毒药想毒死碍手碍脚的蔡婆，不料却毒死了自己的老子。张驴儿乘机威胁窦娥，以"药死公公"的罪名逼迫窦娥就范。出于对官府的信任和幻想，窦娥选择了"官休"的道路。公堂之上，贪婪而又凶狠的太守桃杌用棍棒和严刑粉碎了窦娥的希望。为使年迈的婆婆免受皮肉之苦，窦娥屈招了罪名，被问成死罪。临刑前，窦娥怀着满腔悲愤，发出了三桩誓愿：血溅素练、六月飞雪、亢旱三年。这三桩誓愿果然一一实现。三年后，窦娥的父亲窦天章出任两淮提刑肃政廉访使，窦娥的鬼魂得以前来托梦诉说冤情，并最终得以昭雪。

在这部剧作中，关汉卿将窦娥塑造成了一个遵守传统的伦理纲常的典范。她对自己三岁丧母、七岁被卖、十七岁守寡的悲惨命运尽管充满着怨愤，但其基本态度却是逆来顺受，安分守己的："【天下乐】莫不是前世里烧香不到头，今也波生招祸尤？劝今人早将来日招着个村老子，领着个半死囚。"① 对婆婆这种"本是张郎妇，又做了李郎妻"的行为，窦娥一直耿耿于怀："这一个似卓氏般当垆涤器，这一个似孟光般举案齐眉……旧恩忘却，新爱偏宜：坟头上土脉犹湿，架儿上又换新衣。那里有奔丧

① ［明］臧懋循《元曲选》本《窦娥冤》。本节所引皆同，下面不再注出。

处哭倒长城？那里有浣纱时甘投大水？那里有上山来便化顽石？可悲，可耻！妇人家直恁的无仁义，多淫奔，少志气。”“一个道你请吃，一个道婆先吃，这言语听也难听，我可是气也不气！”在这里，她的责备和气愤的心理根据，明显是出于传统的贞节观念。正因为如此，当逼嫁的厄运最终降临到她的头上时，她才能严辞拒绝：“我一马难将两鞍鞴，想男儿在日曾两年匹配，却叫我改嫁别人，其实做不得。”

窦娥不仅是恪守贞节的典范，而且是竭尽孝道的孝妇。以她如此刚烈的性格，竟然容忍张驴儿父子死乞白赖地留在家中，当然是出于对蔡婆的孝心；而她在公堂之上，之所以屈打成招，也是因为“婆婆也，我若不死，如何救得你？”关汉卿为了表白窦娥的至孝至顺，甚至安排了窦天章对窦娥“十恶大罪”的训斥：“我当初将你嫁与他家呵，要你三从四德：三从者，在家从父，出嫁从夫，夫死从子；四德者，事公姑，敬夫主，和妯娌，睦街坊。今三从四德全无，划地犯了十恶大罪。”窦娥死后，其魂灵还念念不忘嘱咐窦天章：“爹爹，俺婆婆年纪高大，无人侍养，你可收恤家中，替你孩儿尽养生送死之礼，我便九泉之下，可也瞑目。”

像窦娥这样一个贞孝两全、竭力信仰和维护传统伦理道德的忠实良民，本来是应该得到历代统治者的表彰和嘉奖的，因为对礼教——封建社会得以长治久安的上层建筑无条件的驯服，是维持其统治的基本条件。然而，她却遭到了无情的毁灭。由此，人们才会幡然醒悟，这个社会不仅毁灭它的反叛者，而且还将魔掌伸向了它的顺民。想做奴隶而不得！这个社会怎么了？这才是关汉卿塑造窦娥这一形象的真实心理契机。剧作家实际上是想借窦娥这一形象，向元代社会——这一不同寻常的恶——这一丑的极致挑战。

这是一个充满着罪恶的世界。张驴儿父子这两个泼皮无赖，当初搭救蔡婆并不是出于见义勇为，而光天化日之下强行入赘蔡

家，就更是不道德的行为了。然而，这种在任何社会都要被视为反常行为的流氓举止，在元代却是习以为常、屡见不鲜的正常现象。开生药铺兼做医生的赛卢医，也竟敢公然地铤而走险，杀人赖债。官吏的贪赃枉法，草菅人命，就更是司空见惯的事情了。在公堂之上审案判罪的官员被人们称作“父母官”，理应秉公执法，勤政爱民，然而，楚州的这位太守桃杌，却丝毫不顾自己的体面和身分，向前来告状的下起跪来。其跟随问他为何如此，他大言不惭地回答：“你不知道，但凡来告状的就是我的衣食父母。”并声称，就应该向“告状来的要金银”。正是在这种弃廉明如敝履、奉贪酷如神明的不道德品性支使下，他视良民为“贱虫，不打不招”，滥施刑罚，大搞逼供，错杀无辜。这样一个贪官污吏，不仅得不到惩罚，而且还被朝廷视为政绩卓著而得到提升……

关汉卿在《窦娥冤》中所描绘的现象，绝不是危言耸听。金元之际，蒙古族带着游牧民族所特有的强悍和野蛮，冲入中原。终年的浩劫与战火，不仅摧毁了华夏地区的传统社会结构，而且摧毁了支撑着这个社会几千年之久的传统伦理观念。元人宋子贞曾提到当时的思想混乱情形：“国家承大乱之后，天纲绝，地轴折，人理灭，所谓更造夫妇，肇有父子者，信有之矣。”① 熊禾也曾在《送詹君履学正序》中，对元代“风俗薄，纲常扫荡”的社会风气表示不满②。刘固就更是大声呼吁：“昔金源氏之南迁也，河朔土崩，天理荡然，人纪为之大扰，谁复维持之者？”③

在这样一个没有道德、没有公理、没有光明之世界的迫害

① ［元］宋子贞《中书令耶律公神道碑》，《国朝文类》卷五十七。
② ［元］熊禾《熊易轩先生文集》卷一。
③ ［元］刘固《静修集·翟节妇诗序》。

下，窦娥的毁灭是必然的，就因为窦娥代表的是传统的、公认的伦理和道德理想。

这种正统道德理想土崩瓦解的现象，引起了一切有识之士的深沉忧患与强烈的不满，也因此激发了他们维系纲常、端正人伦的强烈责任感。复兴道德教化，挽救社会颓风，成为一种时代意识。关汉卿的伟大，正在于把这种时代意识，艺术化、审美化为尖锐的戏剧冲突，从而将他的忧患转化为观众的忧患，将他的不满转化为观众的不满。

第四节　戏剧冲突的明确二极

出于痛快淋漓抒发个体激情的需要，关汉卿剧作的戏剧冲突许多都建立在社会冲突之上——一种需用道德与历史观念而不是人情观念来评判的冲突。

在这些戏剧冲突的构设中，总出现两个阵营力量的明确对垒：一方是代表着传统美德的善良与正义，尽管这些观念的代表者可能身为至卑至贱的寡妇、婢女或妓女；另一方，则是代表着社会病态的丑恶与奸邪，体现为抢劫、霸占、巧取豪夺等恶行。这两个方面的碰撞和斗争，成为贯穿关汉卿剧作的基本戏剧冲突方式。

一、冲突中的正义力量

关汉卿笔下的正义力量、传统美德的代表者，往往是那些身居下贱、心怀高尚的寡妇、婢女、妓女们。她们是渺小而普通的，她们不能够左右自己的命运，而成为他人掌中的玩物。她们善良可爱，从不伤害或企图伤害别人。她们对于生活没有奢望，只希望过勉强温饱但和平安定的日子。但是，正是这些最低微的生活愿望，这个变形的社会却不能够满足她们，相反，时时给她

们带来悲剧和灭顶之灾。在这种情况下，她们不得已而开始反抗，开始凭借自己的聪明才智，与社会恶势力作力量悬殊的搏斗。这就构成关汉卿剧作中戏剧冲突的正义一方。

《望江亭中秋切脍旦》① 中的寡妇谭记儿，为了逃脱权豪势要渔猎美色的魔掌，栖身于空门清安观内，仍然避免不了杨衙内的纠缠。后者利用自己的特殊身分，跑到皇帝面前罗织罪名，诬陷谭记儿的情人白士中，并奉圣旨，领取了势剑金牌，直奔潭州去取白士中的首级，以达到霸占谭记儿的目的。谭记儿无法再像从前那样一躲再躲，惊慌失措也无济于事，于是，她动用了自己的全部智慧和勇敢，挺身而上，与杨衙内进行面对面的较量。

八月十五中秋佳节的晚上，谭记儿一身渔妇打扮，借口以鱼献新孝顺大人，来到了杨衙内所在的望江亭上。她一会儿感激大人为潭州除害，极尽恭维；一会儿又与大人艳辞唱和，打情骂俏。杨衙内被哄得神魂颠倒，乐不可支，对这位小娘子的摆布惟命是从，于是，皇帝钦赐的势剑被借去治鱼，金牌被拿去打戒指，甚至尚方文书也被谭记儿当做买卖合同抽了去……在杨衙内一派"玉山低趄"、"醉眼乜斜"的"懵懂"中，谭记儿收拾起他的全副武装，满载而归。

杨衙内既已被缴去了枪械，谭记儿的胜利就已成定局。戏的结尾，由清官李秉忠代替皇帝收回成命，将杨衙内问成"杂犯"，"杖八十，削职归田"。

《诈妮子调风月》② 中的婢女燕燕聪明伶俐，活泼可爱，被主人家的至亲小千户看上，燕燕希望脱离奴隶之身，投身于小千户的怀抱。但她没有料到的是，小千户并不是她想象中的"志诚君子"。就在两人卿卿我我的热恋中，小千户却在一次游春时结

① ［明］臧懋循《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

② 元刊古今杂剧本。此节引文俱出此本，不再注出。

识了一位贵族小姐莺莺，收取了莺莺的定情信物：玳瑁纳子、藤盒和手帕。面对小千户背信弃义的见证，燕燕怒不可遏，大胆反抗：“我敢摔碎这盒子。玳瑁纳子交石头砸碎！这手帕剪了做靴檐，染了做鞋面，扨了做铺持！”谁想小千户为了惩罚燕燕，竟然撺掇老夫人指派燕燕到莺莺家去为他说亲。

就在小千户和莺莺的婚礼上，在这“双撒敦是部尚书，女婿是世袭千户”之美满婚姻的喜堂上，燕燕终于忍不住心头的愤怒，在大庭广众之中诅咒新郎、新娘：“据着生的年月，演的岁数，不是个义夫节妇，休想得五男并二女，死得交灭门绝户！”婚礼被搅得无法进行。最终由老夫人出面，让小千户娶燕燕做“小夫人”结束。



图 28　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·救风尘》插图

《赵盼儿风月救风尘》① 中，风尘妓女宋引章嫁给了周同知的公子——有钱有势的周舍。然而刚一进周家门，便遭到劈头盖脸的五十“杀威棒”，以后朝打暮骂，眼看着要死在他手里。宋引章的烟花姐妹赵盼儿得讯后，立即设计救人。她将自己打扮得花枝招展，准备了婚礼信物羊酒花红直奔周家，信誓旦旦要嫁周舍。周舍中计，赵盼儿提出让他休弃宋引章作为条件，周舍马上写了休书交给宋引章。待他回过头来

① [明] 臧懋循《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

再找赵盼儿时，却早已不见了踪影。气急败坏的周舍追上宋引章，将她手里的休书骗过来咬个粉碎，谁知这张休书只是个副本，真本早已被赵盼儿藏好。周舍捉住赵盼儿不放，说："你也是我的老婆！"然而，赵盼儿棋高一着：好酒、熟羊、红定都是我的，怎么能算在你的账上？周舍说："你曾说过誓嫁我来！"赵盼儿不由微笑："俺须是卖空虚，凭着那说来的言咒誓为活路。怕你不信呵，遍花街请到娼家女，那一个不对着明香宝烛，那一个不指着皇天后土，那一个不赌着鬼戮神诛？若信这咒盟言，早死的绝门户。"凭着自己的聪明才智，用无赖对付无赖，赵盼儿终于夺得了斗争的胜利，救出了自己的姊妹。

谭记儿的勇敢和机智，燕燕的泼辣和激烈，赵盼儿对姐妹的情谊和义气，都和窦娥的坚贞不屈一样，有着丰富的内涵与容量。谭记儿是为了保卫自己刚刚得到的幸福家庭，燕燕是为了破灭的爱情梦幻和"小夫人"的身分，赵盼儿是为了使自己的妓女姐妹过上最起码的人一样的生活……在她们对于美好生活的追求和憧憬中，正透示着关汉卿自己心理和感情上的认同。

像一个性急的人，关汉卿忍不住要参与他笔下人物的生活，将他的理想和厚爱带给他的人物世界，使他的主人公在与恶势力的斗争中总是取得胜利。不难想象一个弱女子在权豪势要逼迫下的必然归宿，然而，手无寸铁的谭记儿却机智地斗倒了手持势剑金牌的杨衙内；窦娥的贞节孝顺，终因感天动地以及清官的秉公执法而得以彰显；赵盼儿以其人之道还治其人之身地惩罚了周舍；燕燕靠大闹喜堂，终于赢得了小夫人的身分；《拜月亭》的大家闺秀王瑞兰，最终也以明媒正娶的途径，实现了她从一而终的愿望；《蝴蝶梦》中，王婆婆舍己为人的贤德，最终感动了包公，挽救了亲生儿子的性命；李存孝的夫人，也得以亲见小人的惨死和主上的悔悟……

这种正义力量取得最后胜利，传统的人格理想、生活理想、

社会理想最终得以实现的光明结尾，寄托了关汉卿的深刻感情。中华民族持续了几千年的文明发展史，赋予剧作家以坚定而执着的信仰：古老而悠久的传统道德文明是不可动摇，不会毁灭的。“天不变，道亦不变”，尽管异族的入侵和别种文化的输入会使它暂时蒙尘被难，但最终它仍然会光复并发扬光大。这种结尾，体现了关汉卿头脑中社会理想的玫瑰色彩。禀赋着传统文化的思想血脉，为几千年的历史文明所孕化的关汉卿，除了企望儒家的仁政德治以外，还能构想出什么更为积极的理想社会蓝图呢？陶渊明式的“桃花源”，施耐庵式的“梁山泊”，无非也只是这种社会理想的幻象。

二、冲突中的邪恶力量

而作为这种传统的人格理想、生活理想、社会理想对立面的另一方，则是黑暗到极点的社会现实。关汉卿以其嫉恶如仇的秉性，挥舞着他的如椽巨笔，将充斥于元代社会各个角落的野蛮残暴、恶相丑行都公诸于众。其矛头所向，上至蒙古贵族、皇亲国戚、贪官污吏、衙内阔少，下至流氓地痞、帮闲无赖、商贾市侩、嫖客鸨母……他为我们描绘了一幅元代社会所独有的“百丑图”。

《包待制三勘蝴蝶梦》① 中，扬言“打死人，不偿命”的权豪势要葛彪，因为一位在街上走的老人不小心撞着了他的马头，就不由分说、三拳两脚地将他打死。打死之后，公然声称：“我也不怕，只当房檐上揭片瓦相似，随你那里告来！”然后没事人似地扬长而去。

《包待制智斩鲁斋郎》② 中，“嫌官小不做，嫌马瘦不骑”的

① ［明］臧懋循《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。
② ［明］臧懋循《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

皇亲国戚鲁斋郎，“动不动挑人眼、剔人骨、剥人皮”。一次在“街市闲行”时看中了银匠李四的妻子，以欺骗威胁的手段赚到了手，不久又看上了孔目张珪的妻子，这次他甚至没有用强抢威逼等任何手段，而是在张耳边用悄悄话的方式说：“今日不犯，把你媳妇明日送到我宅子里来！”这样一个“全失了人伦天地心，依仗着恶党凶徒势”，“害良民肆生淫欲”，为所欲为的鲁斋郎，因为皇帝的庇护，无人敢奈其何。即令铁面无私的包公想除掉他，也得瞒过皇帝的眼睛，将“鲁斋郎”改为“鱼齐即”三字，才最终如愿以偿。

《杜蕊娘智赏金线池》① 中，杜蕊娘的亲娘鸨母，毫无人性地逼着女儿操持皮肉生涯，稍不如意，不是打就是骂，“遮莫拷的我皮肉烂，炼的我骨髓苦……”杜蕊娘和书生韩辅臣要好，鸨母嫌韩生贫穷而“不肯许这门亲事”；杜蕊娘以“年纪大了”为由请求鸨母允许她出嫁，而鸨母竟然要“拿镊子来镊了”她“鬓边的白发”，仍令她前去接客觅钱……

官吏们的贪婪奸诈，衙内们的愚蠢强横，权豪势要们的荒淫无耻……关汉卿在这幅长卷中所描画的，不仅是这些小丑般的反面人物，而且是这些小丑们赖以行凶的残酷社会现实和黑暗政治。这是真正用仇恨绘成的图卷，是亲身经历了那个时代的无数个悲剧，目睹了千千万万人民的鲜血，才从灵魂中迸射出来的一声声长啸。

于是，我们看到了，生活倒映在关汉卿的意识中，经过了过滤，只余下了最基本的元素。其剧作戏剧冲突的两个方面，构成了关汉卿调色板上反差最强的黑白两色。这两种颜色，是那么单纯，又是那么截然对立。这两极之间的相互引发和相互对立，构成了一种异音共响的感情极致，构成了一种类似物理学中的力场

① ［明］臧懋循《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

般相互矛盾、又相互补充的艺术张力。这种张力，对关汉卿来说，就是一种激情，对关汉卿的剧作来说，就是那种荡漾其间的激厉而壮阔的美学风格。

第五节 不朽的丰碑

关汉卿对于元杂剧一代文体的创作，其贡献是卓越的。这不仅因为他最早进入杂剧创作，不仅因为他留下了最多的杂剧作品，更重要的是他的创作达到了极高的成就。

还在元代时，关汉卿就被列为杂剧创作之首。钟嗣成在有元一代剧作家的著录册《录鬼簿》里，把关汉卿排为杂剧作家第一人。周德清在《中原音韵·序》中指出元剧四大家为“关、郑、白、马”，同样以关汉卿打头。元末明初的贾仲明在增补《录鬼簿》时，曾作《凌波仙》词一首挽吊关汉卿，给予了极高的评价：

> 珠玑语唾自然流，金玉词源即便有，玲珑肺腑天生就。风月情，忒惯熟，姓名香，四大神州。驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头。①

其中说到关汉卿名满天下，说到他在杂剧中领袖群伦的成就、地位和影响。的确，早在他生前，关汉卿已经在杂剧界享有极高声誉。《录鬼簿》里记载的一些出色杂剧作家，被以关汉卿的名字相标榜，最好地说明了这种情况：

> 高文秀：东平府学生员，早卒，都下人号“小汉

① 明天一阁蓝格抄本《录鬼簿》。

卿”。

沈和甫：钱塘人……江西称为“蛮子汉卿”。[1]

关汉卿的名字在当时就是和成就、贡献、知名度连在一起的。

从戏曲发展史的角度来看，无论怎样评价关汉卿对元杂剧的贡献都是不过分的。他在完备元杂剧体制、丰富杂剧创作技巧、扩大艺术创作题材等方面，都有着不可抹煞的功绩。

一、题材与风格的广泛

作为元杂剧的奠基人，关汉卿的重要功绩之一是奠定了杂剧表现题材的广泛范围。元代其他的杂剧作家，通常往往各有一定的题材领域，各守所长，而关汉卿却具有极其宽广的表现泛域。如果考虑到他开始创作的时间最早，我们不得不佩服他的戏剧创造能力，他几乎为后人树立了杂剧创作的全部模式。郑振铎先生曾在他的《插图本中国文学史》里提到关汉卿的这一突出特点，他说：

我们很觉得奇怪，元剧作者，大都各有所长。善于写恋情者，往往不善于写英雄；善于作公案剧者，往往不善于写恋爱剧。像实甫写《西厢》那么好，写《丽春堂》时，却大为失败，便是一例。汉卿一人，兼众长而有之，而恰在于众人的首先，仿佛是戏剧史上有意的要产生出那么伟大的一位剧作者，来领导着后来作者似的。汉卿所不善写者，惟“仙佛”与“隐居乐道”的二科耳。他从不曾写过那一类的东西。[2]

---

① 明天一阁蓝格抄本。

② 郑振铎《插图本中国文学史》，人民文学出版社 1957 年版，第三册第 646 页。

的确，除了脱离现实生活的题材以外，关汉卿的剧作几乎无所不包，既有千年流传的历史故事，更有发生在眼前的现实内容；既有激烈抗争的分明阵垒，又有鸟语花香的男女风情。上自最高的封建统治者皇帝，下至被奴役、被挤压的底层民众，社会各个阶层、各色人等的生活，都被关汉卿所注目，都被体现在他的剧作中。

关汉卿在题材方面的一个重要特点，是他将历来的士大夫作家较少关注的底层民众的生活，引入了戏剧艺术的殿堂。庄稼汉、生意人、渔夫、樵夫、工匠、奴婢、妓女、乳娘、穷困潦倒的书生，是关汉卿剧作中最常见也最主要的主人公。剧作家以空前热情的笔触，精心塑造了这些下层民众的艺术形象，描写了他们的苦难遭遇，表现了他们的智慧和心地，赞扬了他们对美好生活的憧憬和追求，使他们成为元杂剧文学中最有光彩、最有性格、最富有时代印记而无法被任何人所忽视的形象群体。

在中国文学史上，平民题材的开拓之功，应属于宋代话本的创作者。他们的作品中最先出现了一些描绘平民生活的篇章。这一领域在关汉卿的戏剧作品中得到进一步的扩充。无论是生活的复杂性和人物性格的鲜活性，在关汉卿那里都得到了更大的丰富和提高。关汉卿的平民题材剧作，构成了一组组有着不同内涵容量的画廊系列。

关汉卿不仅在戏剧题材方面有着广泛的涉猎，而且对戏剧的各种风格样式也都不拘一格地有所尝试。激烈雄壮的正剧如《单刀会》，凄苦怨愤的悲剧如《窦娥冤》，嬉笑怒骂的喜剧如《救风尘》，都表现得炉火纯青而又挥洒自如，显示了关汉卿多方面的艺术才华。当然，我们在这里所用的“悲剧”、“喜剧”等概念，不是西方戏剧理论中有着严格定义和内涵的特定术语，它们只是强调了戏剧因素某个突出风格方面的中国式划分。《窦娥冤》所

提供的，既不是古希腊悲剧里人与冥冥不可知的命运之间的对立，也不是莎士比亚悲剧那样由人自身的某些性格弱点引起，它是一种社会性冲突的体现。《窦娥冤》的悲剧因素中，又明显地渗透着喜剧成分。像反面形象地痞流氓张驴儿，贪官桃杌等，都是用夸张变形等喜剧手段塑造的讽刺丑角，他们可鄙可笑的言谈举止，不仅调剂着全剧的悲剧气氛，而且恰到好处地反衬出了悲剧人物的崇高精神。在关汉卿的喜剧创作中，也常常以悲剧性的场景、情节、心理描写穿插其中，以收到调剂气氛、令观众悲喜交加的动人效果。像喜剧《救风尘》，赵盼儿、宋引章与周舍之间发生的却是悲剧性冲突；像喜剧《调风月》，燕燕对于自己以婢女身分高攀小千户犹如飞蛾扑火自取灭亡的自怜自泣，透示的却是悲剧性情调。

二、致密的戏剧组织

关汉卿十分注意戏剧情节的提炼，传奇性是他调遣戏剧情节、处理戏剧冲突的重要依据。像《窦娥冤》中血飞素练、六月下雪、亢旱三年等罕见自然奇迹的出现；像《鲁斋郎》中丈夫做"媒人"，将妻子嫁给别人的反常事端；像《玉镜台》中冒名顶替、声称为他人做媒而实际却是为自己订亲的一桩"老夫少妻"婚姻的始末；像《谢天香》中，官吏为保护朋友之所爱，不惜自己名节蒙受污点的人情故事……这些情节的传奇色彩都十分浓厚，人物间的冲突具有强烈的戏剧效果，引人入胜，扣人心弦。

关汉卿对编剧技巧的驾驭和运用也每每令人叹服。如《望江亭》中谭记儿与白士中相好，却因为误会其前妻来信而引起一场纷争，欲扬先抑，颇有喜剧效果；《救风尘》中赵盼儿为救宋引章与周舍在客店相会，宋引章不知而前来骂街，使原来就已十分强烈的冲突更加火上加油；《蝴蝶梦》中王三的插科打诨为全剧增色；《鲁斋郎》中张珪送妻上路过程中唱的【南吕·一枝花】、

【梁州第七】、【四块玉】等曲词，实为第一流的心理描写的范例。其他如《单刀会》的烘云托月之法，《玉镜台》的李代桃僵的骗局，《调风月》中燕燕灯蛾扑火的自喻，以及《谢天香》第一折的重复手法，都使剧情的发展显得变化莫测，摇曳多姿。

作为一个“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”① 的“当行”剧作家，关汉卿十分注意杂剧的场面安排和关目处理。他的剧作在结构上的特点是紧凑、集中，当繁则繁，当略则略，场面的选择具有典型性。该挥洒笔墨时他如泼如泄，该珍惜文字时他以一代十。《窦娥冤》的重点在于窦娥与张驴儿冲突的展开，于是此前的一切铺排就都成了过场。窦娥被送去当童养媳的过程，只在“楔子”里作了交代，以后完婚、丈夫去世、守寡等一系列情节，只在第一折开始由蔡婆道出。作者将最重要的场面都腾出来，集中展现窦娥所体现的传统伦理人格与张驴儿所代表的社会黑暗现实的冲突，并将故事一步步推向其悲剧性高潮。

在关目处理上，关汉卿一方面能从人物的现实处境出发，展开冲突，将矛盾一步步引向高潮；一方面又安排转折移步换形，变化多端，使人无法预测情节的发展。鲁斋郎强占了张珪的妻子，而把玩厌了的李四妻子转让给张珪。李四却是张珪的妻弟，因妻子被占，去找张珪谋策，夫妻相见，悲喜交集，又引起张珪和李四之间新的戏剧矛盾。《哭存孝》中，刘夫人要领李存孝去向李克用说明真相，解除误会，眼见李存孝的冤屈就要得解，刘夫人的儿子却打围落了马。就在刘夫人探子之时，李存信乘机向李克用再进谗言，致使李存孝被车裂而死。这种情节设置方法缓急有致、起伏跌宕，一波未平一波又起，使得观众心弦被紧紧扣住，不得少懈，戏剧效果就发挥到最大值。

① ［明］臧懋循《元曲选·序》。

关汉卿的结构技巧纯熟，他的剧作往往是结构谨严，针线细密，前有伏笔，后有呼应，丝连环扣，曲折动人。《救风尘》中，赵盼儿与周舍斗智取胜，用到两个细节，一是她自带羊、酒、红定，二是她赌咒发誓。初时观者不解其意，待到最终周舍企图据以征服赵盼儿时，赵一一解开缘由，不禁令观者大快，深为其处理手段的充满戏剧性而叫绝。关汉卿很喜欢在剧情发展中设"悬念"，以增强戏剧效果。《蝴蝶梦》中，包待制怜惜王家母贤子孝、无辜被祸，欲为之开脱罪责，向张千耳语，要用偷马贼赵顽驴为其替死。这一细节安排，观众事先并不了解，不知王三如何获救。待到赵顽驴丧命，王三将他尸首背出见母，观众才恍然大悟。这时，人们想起前面把偷马贼下在死牢里这一岔节，才知道作者深意。

关汉卿十分重视人物形象的塑造，刻画性格棱角分明，描写心理细致入微，表现出极高的天分和才情。《调风月》中的婢女燕燕，在得知自己的情人小千户又爱上了莺莺小姐时，气得愤然离开了小千户的书房："出门来一脚高一脚低，自不觉鞋底儿着田地。痛连心除他外谁跟前说？气夯破肚别人行怎又不敢提。独自向银蟾底，则道是孤鸿伴影，几时吃四马攒蹄。"① 这段曲辞，将她那种脚步蹒跚、神情恍惚、就像被人捆住手脚而又挣脱不开的难言苦痛表现得真切细腻。再如《蝴蝶梦》里的王母，不忍见前妻的两个孩子抵罪而死，只得忍痛将自己的亲生儿子献出。然而，当得知王大、王二被释，独王三偿命被杀时，她再也掩饰不住自己的真实感情了。她一边勉强招呼着王大、王二"家去来，休烦恼者！"② 一边却情不自禁地感叹："眼见的你两个得生天，单则你小兄弟丧黄泉！"后来，当她看到王三血肉模糊的尸体时，

① 元刊古今杂剧本。
② 《元曲选》本，下面引文同。

不由得悲啼起来："教我扭回身，忍不住泪连连。"正在这时，她听到王大、王二也在哭，她又像是得到了某种安慰似的，强自说道："罢！罢！罢！但留的你两个呵，（唱）他便死也我甘心情愿！"短短的一段曲子，将这位慈母的心理，刻画得那么真实、曲折，而又那么入情入理。

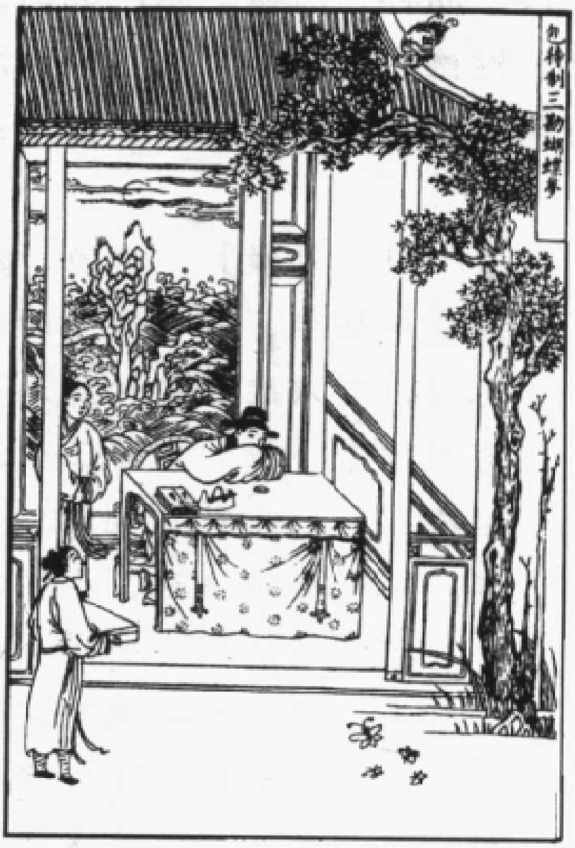


图 29　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·蝴蝶梦》插图

三、高超的语言艺术

关汉卿是古典戏曲的语言大师，前人多以他为元剧本色派的代表。他一方面继承宋人平话的优良传统，尽量提炼当时的城市平民、尤其是下层勾栏中各种人物语言，使之明白晓畅，泼辣生动；另一方面又从中国传统的诗词歌赋中寻找那些有生命力的文学语言，来丰富曲文的色泽、韵味，使之自成一格。作为"沉郁下僚，志不得伸"① 的下层艺术家，关汉卿尤其熟悉社会生活中的那些民间语言。达官贵人的应酬，文人学士的华章，公堂的对答，媒人的赞语，强盗的黑话，相士的胡诌等，他都一一烂熟于心中，并出之于笔上，因而他的剧中人语言，都是那样地自然、通俗而生动。

例如他在《窦娥冤》第二折里为窦娥所写的那段【斗虾蟆】

① ［明］胡侍《真珠船》卷四，《丛书集成初稿》卷三八三，商务印书馆 1985 年版，第 35 页。

唱段，质朴、流畅、明白如话，极其符合窦娥的身分、出身、气质、性格、修养以及戏剧规定情境等各个方面的情况，唱来真是熨藉贴切、丝丝如扣。引如下：

【斗虾蟆】空悲泣，没理会，人生死，是轮回。感着这般病症，值着这般时势，可是风寒暑湿，或是饥饱劳役，各人症候自知。人命关天关地，别人怎生替得？寿数非干今世。相守三朝五夕，说甚一家一计。又无羊酒段匹，又无花红财礼。把手为活过日，撒手如同休弃。不是窦娥忤逆，生怕傍人议论。不如听咱劝你，认个自家晦气。割舍的一具棺材停置，几件布帛收拾，出了咱家门里，送入他家坟地。这不是你那从小儿年纪指脚的夫妻。我其实不关亲，无半点恓惶泪。休得要心如醉，意似痴，便这等嗟嗟怨怨，哭哭啼啼。①

王国维在《宋元戏曲考》中致为推崇这首曲子的曲词："此一曲直是宾白，令人忘其为曲。"②

关汉卿的曲词是剧词，是为戏剧人物写的唱词，他充分考虑到人物的背景，写出来的词要与人物相吻合，而不是把唱词作为作者呈才使气的工具，因而他的词具有强劲的舞台生命力。朱权批评他的词语为"可上可下之才"，是不了解剧词特性，把剧词单纯看作案头文学创作、看作剧作家自身语言的结果。其实对于一个剧作家来说，更加可贵而难以达到的才情，正在于不为自己而为人物写词。

---

① 《元曲选》本。

② 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第86页。

作为一种代言体艺术，戏曲要求剧中人物的语言必须符合其身分、地位、教养、性格以及规定情境中的思想情绪，即所谓“当行”。而关汉卿剧作的人物语言，就都是这种“说一人，肖一人”的性格化语言。身为翰林学士的温峤，见到可人，引动心猿意马，语言自然是风流酸腐：“我这里端详，他那模样：花比腮庞，花不成妆；玉比肌肪，玉不生光。宋玉襄王，想像高唐，止不过魂梦悠扬。朝朝暮暮阳台上，害的他病在膏肓；若还来此相亲傍，怕不就形消骨化、命丧身亡。”① 作为婢女的燕燕，用语当然质朴，然而极其贴切。当燕燕意外地发现小千户变心，内心悲伤无救，对着扑灯的飞蛾唱道：“哎！蛾儿，俺两个有比喻。见一个耍蛾儿来往向烈焰上飞腾，正撞着银灯，拦头送了性命。咱两个堪为比并：我为那包髻白身，你为这灯火青荧。我把这银灯来指定，引了咱两个魂灵，都是这一点虚名。”② 这段唱词，既状物，又状己，既叙事又抒情，将燕燕内心那种悔极恨极、悲极怨极、痛不欲生的情绪波动表现得极其恰切。

关汉卿的语言成就达到了元杂剧的高峰，为中国戏曲开创了优秀的典范。正如王国维在《宋元戏曲考》中所指出的那样：“关汉卿一空依傍，自铸伟词，而其言曲近人情，字字本色，故当为元人第一。”③

① 《元曲选》本《温太真玉镜台》第一折【六幺序】。

② 元刊古今杂剧本。

③ 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 90 页。

第三章　王实甫和他的《西厢记》

元杂剧以其现实性与激烈性著称于世，然而，元杂剧毕竟是中国戏曲的一种舞台文体，而戏曲则以表现儿女情长为特色，所谓“传奇”。因此，元杂剧的另一面，就是它的浪漫性与温情性。如果说，元杂剧的现实性与激烈性以关汉卿为代表，那么，它浪漫性与温情性一面的最集中体现就非王实甫莫属了。

王实甫以一部辉映千古的作品《西厢记》，取得了他在中国戏曲史上的显赫地位。元杂剧有了《西厢记》，才能够成为称雄一代的文体。王实甫可以引为骄傲了。

第一节　生平与著述

一、生平

元末明初人贾仲明在增补《录鬼簿》时，曾作【凌波仙】词追吊杂剧作家王实甫：“风月营，密匝匝列旌旗；莺花寨，明飙飙排剑戟；翠红乡，雄纠纠施智谋。作词章，风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”[①] 对于王实甫的创作成就给予了高度的评价，这种评价七百年来成为定论。

---

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1980 年版，第二册第 173 页。

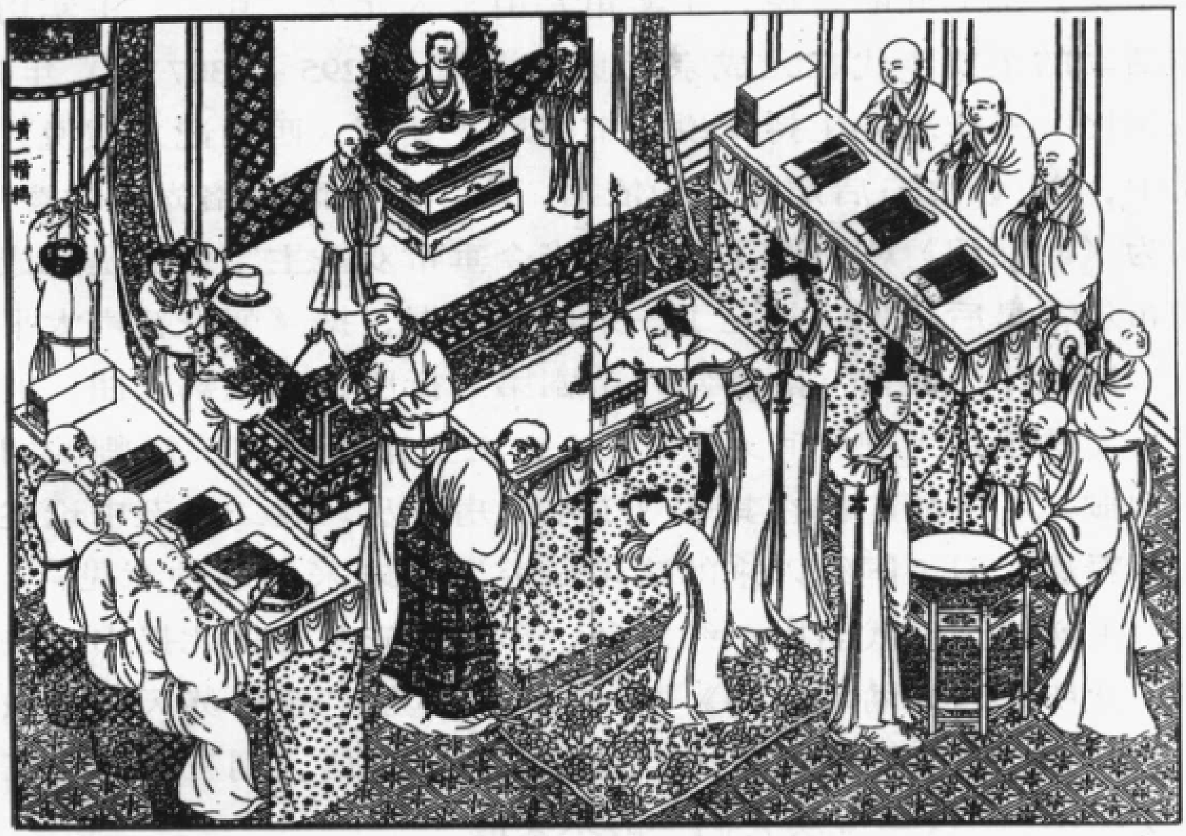


图 30　明万历三十八年（1610 年）起凤馆刊《元本北西厢记》插图“斋坛闹会”

可是，创作了《西厢记》这部天下夺魁之作的王实甫，却没有为后人留下多少有关他生平的相应记载。天一阁本《录鬼簿》里王实甫的小传为：“德名信，大都人”，又著录了他创作的十二种剧目，把他列为早期作家，这就是我们今天所能看到有关王实甫情况的全部原始资料了。

根据今天存在的王实甫的杂剧、散曲以及有关辅助材料，后人对他的生平大致有四种推测：其一，王实甫为由金入元人，与关汉卿同时。王国维、吴梅、谢无量先生持此说。王国维在其著《曲录》中称：王实甫所作《丽春堂》杂剧谱金完颜某事，而末云“早先声把烟尘扫荡，从今后四方、八荒、万邦，齐仰贺当今皇上”是颂祝金皇语。所以吴梅《顾曲麈谈》、谢无量《中国大

文学史》都据此断言说，王实甫是由金入元人。其二，王实甫创作活动的主要年代在元成宗元贞、大德（1295～1307 年）年间。陈寅恪、王季思先生持此说。王季思在其《〈西厢记〉叙说》一文中，以《元史·后妃传》为依据，表示同意陈寅恪先生的意见，认为《西厢记》剧终谢圣语“谢当今垂帘双圣主”指的是元成宗和布尔罕皇后。他还补充了一条新的证据，据《朝野新声太平乐府》记载，王实甫《丽春堂》杂剧第三折所引的《鹦鹉曲》的作者白无咎也是大德年间人①。其三，王实甫可能即关汉卿的朋友王和卿，明人胡应麟在其著《少室山房笔丛》卷二十五中论述了这种看法。但王国维以来的诸多研究者均未采用这种意见②。其四，王实甫为元代名臣王结之父。孙楷第先生曾就此提出一些史料，他所著《元曲家考略》“王实甫”条说：“余于苏天爵《滋溪文稿》中，偶发见王德信名。如即曲家王德信，则王实甫乃王结之父……”③ 这一说法人们一般不采取。

除了上述几说中列举的一些史料外，还有一些散见于史籍中。如作于泰定元年（1324 年）的周德清《中原音韵》自序中说：“乐府之备、之盛、之难，莫如今时……其难，则有六字三韵‘忽听，一声，猛惊’是也。诸公已矣，后学莫及。”“忽听，一声，猛惊”是《西厢记》中的曲词，所以周德清所说“诸公”中，应当包括王实甫。再如刘将孙《送王实甫》诗并序中，曾记载庐陵人王实甫“垂髫流落，从其母于卤获俘隶之中，卒从卖身得赎，并赎其母以归故乡。然身为贫逐身，复奉母依其所为主于南海上。母遽死焉，可哀也已。”与《录鬼簿》所记“大都人”不甚相合。还有《北宫词记》所载一首套曲【商调·集贤宾】《退

① 王季思《玉轮轩曲论》，中华书局 1980 年版，第 20～34 页。

② 参见《王国维戏曲论文集·元剧之时地》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 64 页。

③ 孙楷第《元曲家考略》，上海古籍出版社 1981 年版，第 69 页。

隐》，署名为王实甫作。曲中有"红尘黄阁昔年羞"、"高抄起经纶大手"的语句，可见这位王实甫曾在京城做过高官。其中还有"百年期六分甘到手，数干支周遍又从头"，"且喜得身登中寿"，可知这位王实甫六十岁时已退隐不仕。他同杂剧作家王实甫是否为一人，研究界至今存有不同看法。①

二、著述

根据清人曹寅《楝亭藏书十二种》本《录鬼簿》记载，王实甫作有杂剧十四种：《东海郡于公高门》、《孝父母明达卖子》、《曹子建七步成章》、《才子佳人拜月亭》、《韩彩云丝竹芙蓉亭》、《崔莺莺待月西厢记》、《苏小郎（"郎"为"卿"之误）月夜贩茶船》、《四大王歌舞丽春堂》、《吕蒙正风雪破窑记》、《赵光普进梅谏》、《诗酒丽春园》、《陆绩怀桔》、《双蕖怨》、《娇红记》。其中，《才子佳人拜月亭》一剧，天一阁本、孟称舜本、《说集》本、《录鬼簿》中皆未载，而录有一剧简名《多月亭》，而在诸本《录鬼簿》关汉卿条下，则都载有《闺怨佳人拜月亭》。由此可知，曹本王实甫名下的《拜月亭》乃《多月亭》之误。

王实甫今存杂剧三种：《崔莺莺待月西厢记》、《四丞相高会丽春堂》、《吕蒙正风雪破窑记》。《丽春堂》写金章宗时代宰相完颜乐善与右副统军使李圭赌射斗胜的故事。剧情松散，但曲词清丽动人。《破窑记》写穷书生吕蒙正与刘员外女儿刘月娥之间的爱情纠葛，剧终以吕蒙正赴京科考中状元作结。剧中人物形象生动饱满，曲文清新自然，质朴本色，与王实甫其他剧作典雅华贵的风格不同。《韩彩云丝竹芙蓉亭》、《苏小卿月夜贩茶船》二种均各剩一折曲文传世。《芙蓉亭》残文，见于《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐

① 参见邓绍基《中国古代戏曲家评传·王实甫》，中州古籍出版社1992年版，第139页。

府》、《词谑》及王伯良校注《西厢记》附录中。后二种题为王实甫《芙蓉亭》。元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五载有金院本《芙蓉亭》目录，不知是否与此剧有关。《贩茶船》残文，在《盛世新声》、《词林摘艳》和《雍熙乐府》中皆有收录，从内容上推测为剧中第二折。据董解元《西厢记》诸宫调，知宋金时有《双渐豫章城》诸宫调。《南村辍耕录》载有院本《调双渐》剧目。明人徐渭《南词叙录·宋元旧篇》载有《苏小卿月夜贩茶船》戏文目录。明人梅鼎祚《青泥莲花记》卷七载其本事。《水浒传》第五十一回“插翅虎枷打白秀英，美髯公误失小衙内”中曾描写白秀英说书时的情形，讲说的内容就是“豫章城双渐赶苏卿”的故事。由此可知，苏小卿的故事，是在宋、元间十分流行的爱情传说。王实甫的散曲流传下来的也不多，今存小令一首，套数二种，失去牌调的残曲套数一种。《尧山堂外纪》卷六十八录王实甫【山坡羊·云松螺髻】一首，但据元人杨朝英辑《太平乐府》、张小山《北曲联乐府》载，此曲当为张小山之作。



图31　明崇祯六年(1633年)刊《古今名剧合选·酹江集·丽春堂》插图

第二节　千古传颂《西厢记》

和元代其他剧作家不同，王实甫选择了一个独特的视角。他关注的是爱情的命运，是爱情发生、发展、实现的过程。关汉卿

也写儿女风情剧，但其基本框架，则是一对情人向阻碍他们结合的第三者的反抗和斗争，至于男女双方之间的倾慕与爱恋，则较少触及。而王实甫的功绩在于，他借莺莺与张生的故事，写出了封建时代千百万青年用痛苦的生命汁液结晶成的爱情本身，写出了曾经被历史的冰层封埋了多少代的人性内容。可以说，这不仅是元杂剧历史上的第一次，而且是整个中国文学史上的第一次。遍数前人爱情作品，还从来没有一个人能像王实甫那样全面、复杂、曲径通幽地写出爱情本身的美好与魅力所在。

一、本事流变

《西厢记》中崔张故事的最早来源，可以追溯到唐代诗人元稹的传奇小说《莺莺传》（又名《会真记》）。它叙写唐顺宗贞元年间，张生在游山西蒲州，住普救寺时，与姨母"崔氏妇"相遇。时逢乱兵骚扰，因张之保护，崔氏一家"遂不及于难"。"姨母感其德，因饰馔以命张。"由此与表妹崔莺莺相识。在张生的百计追求和婢女红娘的帮助下，二人私结秦晋。后来，张生去长安应试，以莺莺为"尤物"和"妖孽"而遗弃了她。

据宋人王性之《辨传奇莺莺事》[①]、近人陈寅恪《元白诗笺证稿——读〈莺莺传〉》[②] 等考证，这个故事带有很大成分的自传性质。作者元稹早年曾与表妹崔氏相爱，私下结合之后却将她遗弃而另娶了尚书仆射韦夏卿之女韦丛。他在《莺莺传》中，一方面铺陈莺莺的美丽多情，以为炫耀，另一方面则替自己的负心品行辩护。正如鲁迅先生在《中国小说史略》一书中所指出的那样，元稹的传奇，"文章尚非上乘，而时有情致，固亦可观，惟

① 载［宋］赵德麟《侯鲭录》卷五。
② 陈寅恪《元白诗笺证稿》，中华书局 1959 年版。

篇末文过饰非，遂堕恶趣。”①

《莺莺传》问世以后，在流传过程中发生了很大的变化。不仅成为文人诗歌中的典事，如唐代诗人李绅就曾创作《莺莺歌》，而且进入民间说唱领域。宋代诗人秦观和毛滂都曾用“调笑转踏”这一形式歌咏过这一故事。“转踏”是北宋的一种歌舞表演，它的文词主要以一诗一词相交叉的形式，递相吟咏一个故事，同时伴有歌舞表演。诗共八句，四句为一韵；词用【调笑令】，故称“调笑转踏”。词的首二字与诗的末二字相叠，有宛转传递的意思。毛滂的朋友赵令畤也曾作有鼓子词【商调·蝶恋花】《会真记》，以说唱形式传播了这一故事。这些创作，不仅抛却了元稹传奇中陈腐的说教，否定了张生对莺莺始乱终弃的结局，而且丰富了这个故事的单一形式。

此外，据宋人周密《武林旧事》卷十载，宋代有官本杂剧《莺莺六幺》，敷演崔莺莺与张君瑞的故事。徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”录《莺莺西厢记》南戏，亦衍此事。宋代皇都风月主人的《绿窗新话》上卷有《张公子遇崔莺莺》，宋人罗烨《醉翁谈录》“小说开辟”中列有《莺莺传》，同书“舌耕叙引”中亦载有《张公子遇崔莺莺》的话本名目。

在两宋以崔、张故事为题材的说话、说唱等艺术形式的基础上，活动于金章宗时代的下层文人董解元集其大成，将崔、张故事改编为规模宏伟，有十四宫调、一百九十三套组曲、洋洋洒洒五万言的《西厢记诸宫调》（简称董《西厢》）。由于当时流行于北方的诸宫调的伴奏乐器主要是琵琶和筝，所以，《西厢记诸宫调》又称《西厢挡弹词》、或《弦索西厢》。

董解元以新时代的是非标准和道德观念改造了崔张故事的传统情节和结局，赋予它以新的艺术生命。首先，传统故事以“寺

---

① 《鲁讯全集》，人民文学出版社1981年版，第九卷第82页。

誓”为契机，张生对崔氏全家有活命之恩在前，莺莺的“待月西厢下”在后，这使崔张爱情的萌发失去天然感；董《西厢》将二人的“月下联吟”改在“寺警”之前，从而改变了莺莺形象的内涵。其次，董《西厢》将张生对莺莺“始乱终弃”的悲剧性结局改变为二人相爱、私奔、最终团圆的美满结局。张生的至诚秉性、莺莺的果敢性格、红娘的分明爱憎以及老夫人的严格管束，都已经初具模型。而董《西厢》对人物的心理刻画、景物描写、夸张渲染手法的运用以及对诗词俗语方言等的巧妙融合方面，都为元杂剧《西厢记》的出现起到了桥梁作用。

王实甫正是在董《西厢》的基础上，以其惊人的艺术才华为这一传统题材注入了新的血液。他删除了董《西厢》中一些多余的、不合理的甚至庸俗的情节，如孙飞虎与法聪、与白马将军杜确间过长的战斗篇幅，张生一度动摇软弱、想将莺莺让于郑恒的细节，以及为迎合小市民低级情趣而在崔张情欢时特意渲染的色情描写。同时又增添了许多曲折、动人的细节描写。王实甫以抒情诗人般细腻、委婉的笔触，层层剥笋般绘声绘色地谱写出崔张之间一幕又一幕动人心弦的爱情故事，从而使这部剧作成为元杂剧中一部彪炳千古的绝世之作。

二、作者与版本

关于杂剧《西厢记》的作者，元代明初一直都很确定，文献记载明明白白为王实甫作。例如钟嗣成《录鬼簿》、元末明初贾仲明补【凌波仙】挽词、明初朱权《太和正音谱》等，都一致这样说。但是明代中叶以后，一直延续到清朝，却出现了另外的说法。一种说《西厢记》不是王实甫的作品而为关汉卿作，例如王世贞《曲藻》说：“《西厢》久传为关汉卿撰，迩来乃有以为王实夫者。”王世贞（1526～1590 年）生活于嘉靖到万历年间，处于明代中晚期，这时在民间已经长久流传《西厢记》为关汉卿作的

说法，不知所由。而近来又有说应该是王实甫作的，这大约是有考据癖的文人出来澄清事实了。但关作说仍然流行未息，所以清人毛西何《〈西厢记〉考证》仍然沿袭此说。其实《西厢记》的风格与关汉卿的作品相去很远，明眼人一看即知，该不至于把二者弄混，再加上早期文献的印证，所以明清文人论曲和著录时一般都不采取此说。

另外一个很流行的说法倒是王作关续说，即《西厢记》五本二十一折中，王实甫创作了前面的四本，关汉卿续成第五本，如王世贞《曲藻》、明人徐士范刻本《西厢记·序》、明人张深之

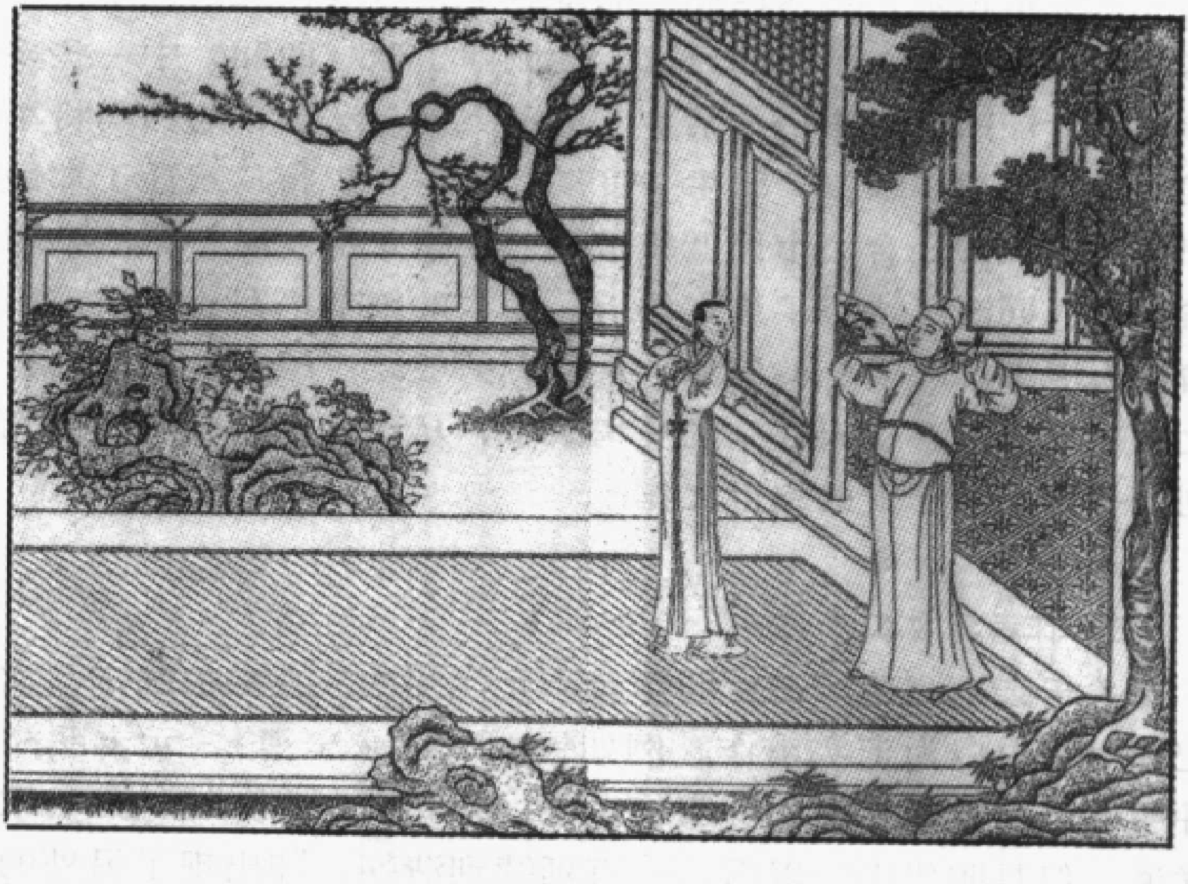


图 32　明万历三十八年（1610 年）起凤馆刊《元本北西厢记》插图“红娘请宴”

《正北西厢密本》题名都记载有这样的说法。王世贞《曲藻》说：“谓‘至邮亭梦而止’，又云‘至碧云天黄花地而止，此后乃汉卿

所补也'。""邮亭梦"是《西厢记》第四本末折，"碧云天黄花地"是第四本第三折。两种说法尽管有细微的不同，但都把第五本判给了关汉卿。细读《西厢记》第五本曲词，在风格上确实与前面稍有差异，但也并不明显，到底出自一人还是经由两手，不易确定。但即使王实甫只写到第四本，此剧的重要关目已成定局，人物塑造也已经完成，后面的结局已经不重要。因此，我们仍然承认王实甫对《西厢记》的著作权。

奇怪的是还有一种关作王续说，见于明人都穆《南濠诗话》，更不知从何而出。总之，《西厢记》作者问题上的混乱，都因为《西厢记》在明代的盛行而起。古人刊刻戏曲集子不署姓名，民间于是以猜测附会处理它们，引出诸多麻烦。事实上前代文献记录俱在，我们不能因为后人的混乱而随便怀疑前代已经定论的事情。

《西厢记》的版本很多，明万历年间人王骥德在当时看到的《西厢记》版本就不下数十种①。至今明代刊本尚存近六十种，清代刊本更有近一百种之多（其中大多数为金圣叹批点的《贯华堂第六才子书西厢记》）。这在古典戏曲中、特别是在元人杂剧中，是一个极为独特的现象。各种刊本的《西厢记》在体例、曲文上有着各种细微的差别，但故事的轮廓、人物的性格特征等都无大的区别。这种情况从一个侧面反映了《西厢记》在我国历史文化生活中的重要影响。

如此众多的《西厢记》刊本，按其内容可大体分为三类：一为校刊本，如继志斋刊刻的《重校北西厢记》、《张深之先生正北西厢秘本》、《何璧校正北西厢记》等。这类刊本大都声称力图体现"原本"风貌，但事实上它们都是体现编者各自观点的改订本。二是题评本，或者叫作批评本，如容与堂刊刻的《李卓吾先生批评北西厢记》，王世贞、李卓吾合评的《元本出相北西厢

① 参见［明］王骥德《新校注古本西厢记·自序》。

记》，以及金圣叹评点的《贯华堂第六才子书西厢记》等。这类刊本数量不少，但真本不多。三是笺注解证本，如金台岳家刊刻的《新刊奇妙全相注释西厢记》、徐士范《重刻元本题评音释西厢记》、陈继儒的《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》、王骥德《新校注古本西厢记》、凌濛初的《西厢记五本解证》以及《毛西河论定西厢记》等。这些刊本以对《西厢记》语词的训诂、考证和对曲文的释义为特色。这是就其内容的基本状况来说的，事实上单纯的"笺注"、"解证"、"题评"、"批评"本的数量很少。由单纯的笺注本到笺注、题评混合本，再由笺注、题评混合本发展为单纯的解证本和批评本，反映了明清两代人对《西厢记》本体的研究不断深入的过程。

三、愿普天下有情的都成了眷属

在中国戏曲文学史上，或者说在整个中国文学史上，是王实甫在他的《西厢记》[1]里第一次正面提出了以"有情"作为婚姻基础的理想。王实甫之前，门第、财产、权势，"父母之命、媒妁之言"，这些支配了传统社会的婚姻形式几千年的准则和标尺，几乎从来没有被怀疑过。然而，王实甫把这些都抛在了一边，他重点描写了青年男女彼此间的天然吸引与心心相印，并对这种吸引所形成的冲决礼教藩篱的力量进行了由衷的讴歌，这是《西厢记》得以获取成功的思想基础。更为值得赞赏的是，王实甫熟练驾驭戏剧的形式，把这种理想生动形象地展现在舞台上，使之产生了巨大的移情作用与启示作用，具有了充沛旺盛的艺术生命力。

在王实甫笔下，莺莺、张生二人的爱情被刻画得那么自然，那么动人，发自天性，出乎心底，绝未掺杂一点杂质。在普救寺香火院的佛殿之上，莺莺与张生无意间邂逅相见，两人便一见钟

---

① 暖红室刻即空观本。此章《西厢记》引文均出此本，不再注出。

情。张生不由地惊叹自己“正撞着五百年风流业冤!”“颠不剌的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见。则著人眼花撩乱口难言，魂灵儿飞在半天……”而莺莺也在这乍一见面中怦然心动：“且休题眼角儿留情处，则这脚踪儿将心事传。慢俄延，投至到栊门前面，刚挪了一步远……”

当张生得知莺莺在与他的住所有一墙之隔的花园里烧香时，便躲在太湖石畔的墙角儿边上饱看一回，并抓住机会高吟一绝：“月色溶溶夜，花阴寂寂春；如何临皓魄，不见月中人。”而莺莺从红娘那里得知了这一吟诗之人，“便是那二十三岁不曾娶妻的傻角”张生之后，称赞不已，并随即口占一绝：“兰闺久寂寞，无事度芳春；料得行吟者，应怜长叹人。”明明白白地透露了自己渴望爱情的心迹。

在寺院众僧动法器、做道场、超度亡灵的仪式上，张生心猿意马，“焚名香暗中祷告。则愿得红娘休劣，夫人休焦，犬儿休恶，佛啰早成就了幽期密约。”而莺莺也在那里“好生顾盼小子”，欣赏着他那“外象儿风流，青春年少；内性儿聪明，冠世才学。扭捏著身子儿，百般做作，来往向人前，卖弄俊俏”的风情。

此后莺莺相思成病，“罗衣宽褪”，每日里“神魂荡漾，情思不快，茶饭少进”。突遇孙飞虎抢亲，赖张生之力，幸免于难。老夫人亲口许婚，莺莺破啼为笑：“我相思为他，他相思为我。从今后两下里相思都较可。”张生更是欢天喜地准备着“谨依来命”。然而，老夫人临时变卦，使二人同时陷入悲苦当中。

张生得红娘之助，月夜操琴，以期感动莺莺之心。莺莺果然听得如醉如痴，一曲司马相如曾弹奏给卓文君的定情之曲《凤求凰》使她最终下定了决心：“张生呵，越教人知重。”“则说道夫人时下有人唧哝，好共歹不著你落空。”

眉目传情，诗词酬和，隔墙听琴，月下私期……看着莺莺与张生的每一次交往，读者都恍如置身于一种澎湃的生命之流中。

青春的执着，情愫的萌动，血液的激荡，情爱的热烈……这一幕幕充满诗情画意的场景，令多少人为之陶醉和歆动。让爱情得到尊重，让希望实现驰骋，"愿普天下有情的都成了眷属"，这就是剧作家倾注在这对年轻人身上的热情。这种热情虽然不是喷发的火山，但也并非深藏不露的地热，它像一汪清泉，汩汩地流泄在《西厢记》精巧的场面描写和细节刻画当中。

婚姻要以爱情为基础，这是时代的声音。元蒙入主中原的现实，打乱了正统的社会秩序，引起原有社会阶层的分化与衍流，而动荡的社会局面，又导致家庭维系力的极大减弱，这种社会背景，孕育了新的家庭组合观念，那就是情爱观的抬头。在元杂剧中，我们可以看到不少情爱婚姻的作品，可以听到不少剧作家从不同角度表达出这一相同的、具有普遍意义的爱情理想与要求。关汉卿《拜月亭》第三折，饱受与所爱之人别离之苦的女主人公瑞兰曾衷心祝愿："愿天下心厮爱的夫妇永无分离。"郑光祖《墙头马上》第四折，为维护爱情而奋力拼争的李千金，也情不自禁地道出自己的心声："愿普天下姻眷皆完聚。"李好古《张生煮海》第四折，忠于爱情的女主人公龙女琼莲更是虔诚地"愿普天下旷夫、怨女，便休教间阻，至诚的一个个皆如所欲"。这些剧作女主人公，或与情郎一见倾心，私订终身，或与心爱之人私下结合，生儿育女，她们的生活道路与各自处境虽各不相同，但心愿却是一致的，都要求爱情婚姻的美满与幸福。这是时代的声音，是人的精神进程在新环境下的新的迸发。而这些作品的最为杰出的代表，当然还要推王实甫的《西厢记》。

因而，王实甫《西厢记》，不仅在当时具有振聋发聩、惊世骇俗的巨大力量，而且被后世所有对传统婚姻制度不满的青年男女所眷顾、所仿效。《牡丹亭》中的怀春少女杜丽娘，被崔、张"前以密约

偷期，后皆得成秦晋"①的故事触动情怀，不禁欣然向往；《红楼梦》中正在为追求爱情和婚姻自由而苦斗的林黛玉，见到《西厢记》后，不由得心驰神往，觉得它"词藻警人，余香满口"②。《西厢记》的艺术生命力正建立在这种精神基础之上。因而，它受到了人们的永久赞誉，成为中国文学史和戏剧史上影响力最大、最为历久的作品之一。



图33　明万历建安乔山堂刘龙田刻《元本西厢记》插图"秋暮离怀"

郭沫若曾高度评价《西厢记》，他说："反抗精神，革命，无论如何，是一切艺术之母！元代文学，不仅限于剧曲，全是由这位母亲产生出来的。这位母亲所产生出来的女孩儿，总要以《西厢》为最完美，最绝世的了。《西厢》是超过时空的艺术品，有永恒而且普遍的生命。《西厢》是有生命的人性战胜了无生命的礼教底凯旋歌，纪念塔。"③的确，《西厢记》的意义就在于它宣扬了永恒的人性，因而能够被千古传颂。

① 汤显祖《牡丹亭》第十出"惊梦"，人民文学出版社1982年版，第44页。
② 《红楼梦》第23回，人民文学出版社1982年版，第325页。
③ 郭沫若《〈西厢记〉艺术上的批判与其作者的性格》，《文艺论集》，人民文学出版社1977年版，第191页。

第三节 《西厢记》的形象画廊

一、崔莺莺

王实甫《西厢记》的最成功之处，在于它深刻、真实而又血肉丰满的人物塑造，而崔莺莺，则是其中最具光彩的一位。

作为崔相国家的千金小姐，崔莺莺从小在父母严命、诗书礼乐之中生活，被培养成孤高洁傲、行不逾矩的品性。她有着美丽的容貌，同时，又"针黹女工，诗词书算"无所不能，然而，却被深深地锁闭在孤寂深闺中苦度时光，并按照"父母之命、媒妁之言"，被许给了她并不喜欢的"花花公子"郑恒。秉赋着传统道德的操守，崔莺莺并没有对自己的命运产生不满，她只是无可奈何，但在她的内心，也颤动着对"红颜薄命"的恐惧和叹息："可正值残春蒲郡东，门掩重关萧寺中。花落水流红，闲愁万种，无语怨东风。"

与张生的邂逅相遇，激起了莺莺心中爱情的涟漪。乍一照面，莺莺便为张生的俊秀与温雅而倾心。因此，一反常态，对张生的赞美与倾慕，她既不躲避，也不嗔怪，竟然停驻脚步捻花微笑，临去时又眼角儿留情，顾盼不已，心念中的青春涌动竟然支使她做出自己平日想想也会自责的举动。红娘将张生表白二十三岁尚未娶妻的笑话向莺莺转述，莺莺却从他的唐突中感受到了诚挚，鲁莽中体味到了热切，天真中察觉到了纯洁，因而只是笑着回答红娘："休对夫人说！"她的心里，已然为张生留下了一席位置。

张生隔墙吟诗试探，莺莺受到强烈的诱惑，不觉与之和吟什么"兰闺久寂寞"，还说："料得行吟者，应怜长叹人。"竟向张生委婉表明了自己的境遇和心情，希望有所回报，而有意回避了自己真实的待嫁状态——她的心底有一个难以言明的企盼。

超度亡灵的道场之夜，给了莺莺一个全面观察张生的机会，她注意地偷觑他的一举一动，从外像到内性，从品行到学问，在心底印下了一个完整的印痕。莺莺得以确定张生是自己惟一喜爱的男儿。从此以后，她相思成病。在热恋的激情中，她细细回味着自己与张生感情上的几个发展历程："从见了那人，兜的便亲"；"锦囊佳制明勾引"；"性儿温克情儿顺，不由人口儿里念心儿里印"。张生的外貌、才华以及真诚的品性，都符合莺莺的爱情婚姻理想，她渴望得到他，然而，自己的命运已经被父母决定，谁又能来解开这一绊索？为此，她烦恼、痛苦："今日个玉堂人物难亲近。这些时睡又不安，坐又不宁，我欲待登临不快，闲行又闷。每日价情思睡昏昏。"她希望得到更多接近张生的机会，怨恨"老夫人拘系得紧"，又怨恨红娘"但出闺门，影儿般不离身"。她无望地希望："谁肯把针儿将线引，向东邻通个殷勤？"

就在山重水复疑无路之时，孙飞虎围寺的飞来之祸，给莺莺的命运带来了柳暗花明又一村的意外转机。面对焚寺杀人的威胁，莺莺出计招贤，而张生则应征退贼。眼看着二人秘密的恋情有了合法化、公开化的可能，莺莺将万千企盼寄托于一句祈祷："只愿这生退了贼者。"

张生计退贼兵，老夫人以莺莺相许。莺莺大喜过望，一心一意地做待嫁娘。红娘对她大加调侃，莺莺再无顾虑地坦白承认他们二人一直在彼此思念。然而，老夫人的赖婚，却把莺莺从欢乐的顶峰摔入悲伤的谷底。迫于文化背景，她当面做不出任何表示，心里却对老夫人发泄着一腔怨愤与怒火："谁承望这即即世世老婆婆，着莺莺做妹妹拜哥哥。""老夫人謊到天来大；当日成也是恁个母亲，今日败也是恁个萧何。"想望身世前景，只好慨叹："这相思何时是可？……白头娘不负荷，青春女成耽搁，将俺那锦片也似前程蹬脱，俺娘把甜句儿落空了他，虚名儿误赚了我。"

之后，老夫人对莺莺加强了束缚，严令她“无明无夜并女工”。晚上，张生弹琴诉衷，埋怨老夫人和莺莺不守信义，莺莺听后，知道张生挂牵自己，不禁大为宽慰，她在心里为自己辩白：“若由得我呵，乞求得效鸾凤。”为催促莺莺早下决心，红娘佯说张生要走，莺莺信以为真，立即拿定主意，决不能让最后的机会失去：“不问俺口不应的狠毒娘，怎肯着别离了志诚种！”莺莺聪明地利用不识字的红娘为她和张生奔走串联，但出于害羞以及贵族高傲的品性，也担心事情泄漏，她对红娘隐瞒了内情。见到红娘把张生回柬放在妆盒里，莺莺急剧变脸责怪红娘，待到弄明白红娘并不知道柬中所写的内容，忙又返转来乞求红娘告知张生的详情，并央她继续为自己传书。但是，她还有诸多表演，一面表白自己“只是兄妹之情，焉有外事”，一面声言回书内容是“着他下次休是这般”，写完还以不屑的姿态掷在地下，让红娘去捡。看到这里，贵族小姐崔莺莺装模作势、文过饰非的声情容貌跃然而出。

约会的时间到了，莺莺“自从那日出想月华，挨一刻似一夏”，晚妆时又加意修饰：“打扮的身子儿诈，准备着云雨会巫峡”。好不容易熬到了入夜时分，然而，没等莺莺吩咐，红娘却抢先邀请莺莺去花园烧香。这一着，对红娘来说，是想恶作剧地出口怨气：“我看她到其间怎的瞒我。”对莺莺来说，则是被真正将了军。回简约会尚且要隐瞒，幽会岂可当着红娘之面？此时的莺莺去也不是，不去也不是，无耐也只得同红娘一同前往，见机行事。一路上莺莺心里七上八下，走路也磕磕碰碰的：“金莲蹴损牡丹芽，玉簪抓住荼蘼架”。到了花园之后，红娘借口开角门而去接应张生。莺莺既担心张生随时都会到来，又担心红娘随时都会返回，战战兢兢，紧张之极。就在这时，张生跳过墙来，不问青红皂白，一把搂住莺莺。莺莺本能地呼喊红娘有贼，并申斥张生不守儒训，瞒过了红娘，却害苦了张生。

最终，莺莺明白了红娘的相帮之心，让红娘送去情约，晚上赴约时却又口不应心地吩咐红娘收拾卧房，准备睡觉。激得红娘摊牌要“出首与夫人”，莺莺才义无反顾而又羞愧万分地由红娘送入张生房中。



图 34　明崇祯刊《李卓吾先生批评西厢记真本》插图

至此，莺莺的形象灿然而出：雍容温润的风度、矜持文雅的气质、锦心绣口的才华、缠绵悱恻的心绪、涌动强敛的情愫、绵中藏刚的个性。王实甫气运充沛地握住如椽巨笔，挥洒得龙行虎走，神贯韵通，把一个有血有肉、丰满、立体的莺莺形象竖立在了我们面前。还没有另外一个元杂剧作家，能够在人物塑造上追踪到王实甫的背影。莺莺从此成为元杂剧艺术形象画廊中最为光彩夺目的“这一个”，成为中国艺坛上永不凋谢的一朵奇葩。

王实甫从来没有忘记真实地揭示出莺莺在追求爱情幸福的整个过程中所感受到的无形压力。这种压力既来自客观环境的重重磨难，也来自莺莺自身因袭的心理重负。老夫人的门第观念，孙飞虎的节外生枝，郑恒的卑琐无赖，固然显示着现实对感情的敌视和限制，而波动于莺莺内心世界的彷徨、矛盾与骚动不安，则表现了横亘在女子心理、情感深处、由于来自天性而难以跨越的道道高栏。王实甫将他细腻的笔触，丝丝入扣地深入到了人性至

深至隐的层次，揭示出了一个封建时代少女身上超负荷的社会存在和精神制约。莺莺那“日高尤自不明眸，畅好是那懒、懒。半晌抬身，几回搔耳，一声长叹”的倦态，展露着她那被窒息的青春和生命。而她在叛逆传统礼教道路上的步步为营，则深刻显露着家庭教养在她身上的烙印。与张生交往中的诸多“假意儿”，叶公好龙式的当面“赖简”……透过她的一系列表演，我们不难发现封建时代女性背上硕大的因袭包袱和沉重的习惯惰性，我们不难发现铸就它的社会、历史、文化等方面的条件。而正是这些，凝聚着王实甫对人的理解，构成了他所特有的形象塑造的经验世界。

二、张生

在王实甫笔下，张生已不再是前代文献里那个始乱终弃的无行文人，而变成了一个执着、专一、又充满着书呆气的“傻角”，他对于莺莺一往情深，对于爱情诚挚投入，具备纯洁的个人品性和内心操守。也只有这样，他才能够当得起莺莺承担一切风险的爱。

作者赋予张生风流倜傥、文采外溢、儒雅多情的气质，让他虽然怀才不遇，却保持着较高的格调与气度，以便他能够与莺莺抗衡。看，张生行至蒲津之际，望见汹涌的九曲黄河，不由得激起壮怀：

> 九曲风涛何处显？只除是此地偏。这河带齐梁，分秦晋，隘幽燕。雪浪拍长空，天际秋云卷；竹索缆浮桥，水上苍龙偃；东西溃九州，南北串百川。归舟紧不紧，如何见，恰便似弩箭乍离弦。

曲境博大开阔，风格豪壮沉雄，形象化地烘托了张生的品格度量。清人金圣叹十分欣赏这节曲词，在其批点的《贯华堂第六才

子书西厢记》中曾有一句精彩的批语："借黄河以快比张生之品量。"[1] 这应该是张生性格的底色。

张生无意中遇见莺莺，又惊又喜，不由得尽情偷看着莺莺的容貌、体态、举动、神情。"只见她宫样眉儿新月偃，斜侵入鬓云边。未语人前先腼腆，樱桃红绽，玉粳白露，半晌恰方言。""恰便是呖呖莺声花外啭，行一步可人怜。解舞腰肢娇又软，千般袅娜，万般旖旎，似垂柳晚风前。"情人眼里出西施，莺莺的魅力，不仅征服张生于一时，而且从此扭转了张生整个的人生轨道。为了莺莺，他放弃了科举；为了莺莺，他附斋追荐先考；为了莺莺，他修书退贼；为了莺莺，他废寝忘餐，甚至想悬梁自尽；最后，还是为了莺莺，他才赴京应试。金榜提名之后，他没有在异乡花草丛中栖迟流连，而是直奔莺莺归来……显然，这是一个值得莺莺去爱恋的"志诚种"。

然而，他又是一个天真忠厚、没有丝毫世故气的书呆子。头一次见到红娘，就向她自报家门："年方二十三岁，并不曾娶妻。"意思请她转告莺莺，落了一顿抢白。孙飞虎围寺，老夫人提出：能退贼兵者，便许莺莺与他为妻。张生立即答道："既是恁的，休唬了我浑家。"已经先把莺莺视做自己娇妻了，天真至此。退兵之后，夫人命红娘请他赴宴，"请"字还没出口，他已迫不及待："便去、便去，敢问席上有莺莺小姐么？"急迫、憨直的情性令人发笑。老夫人赖婚后，他能乘酒兴谴责其背信弃义，却想不到去请寺中长老或杜将军来为他主持正义。莺莺赖简翻了脸，红娘在旁边为张生干着急："张生背地里硬嘴那里去来！向前搂住丢翻，告到官司，怕羞了你！"然而，张生却呆瞪瞪地听凭奚落，甚至没有将怀中莺莺的约书取出作证。在莺莺、红娘"训斥"他的过程中，张生只会恭恭敬敬地俯首受审，直到莺莺走后，才敢朝着莺莺离去的方向说："你着我来，却怎

[1] 甘肃人民出版社 1985 年版，第 62 页。

么有偌多话说！"

王实甫的张生以他清雅厚重、明快乐观、纯真直率而又幽默风趣的品性赢得了莺莺的爱情，也赢得了无数代观众和读者的喜欢。

三、红娘

红娘是《西厢记》中极为重要的一个人物。这个在《莺莺传》里毫不起眼的小丫环，到了王实甫笔下，却成为比莺莺、张生更享盛名的艺术典型。剧作家不仅赋予她在莺张爱情中举足轻重的地位，而且赋予她热心、机智、正直、泼辣、急人之难、侠义心肠诸多品质。

作为"自幼服侍"莺莺长大的贴身丫环，红娘不仅在道义上，而且在感情上负有对莺莺的责任。因此，在奉老夫人之命陪同莺莺游佛殿的过程中，她本能地会对莺莺的一举一动分外留神。当她觉察到有人对莺莺凝眸偷觑，而莺莺也在对他捻花微笑时，她只能提醒莺莺："那壁有人，咱家去来。"

问醮期时，红娘虽然抢白了张生一顿，可是，在向夫人回话时，她却绝口未提张生之事，而是偷偷地告诉了莺莺。这位在游殿时已有所觉察的俏皮丫头，用这种讲笑话的方式，试探出了莺莺对那人的态度。

花园烧香时分，经历了游殿、问醮以及此刻见小姐"依栏长叹"的红娘，早已把握了莺莺的心事。于是，便在暗中与莺莺调皮。见莺莺点上香后默默无语，她便代为道破心事："姐姐不祝此一炷香，我替姐姐祷告。愿俺姐姐早配一个好姐夫，拖带红娘咱。"当莺莺准备与张生和诗时，红娘在旁边"背躬"："你两个是好作一首！"

作为寺警的过来人和见证人，红娘对张生于危难之时挺身而出、救下全寺生灵的壮举，充满着钦佩和感激之情："我想若非张生

妙计，俺一家儿性命难保也呵！”这种心情使她更加盼望着莺莺与张生的幸福婚姻。然而，老夫人却失信赖婚，使她大为不满。

出于正义感和对这两个彼此相爱之人的同情，红娘开始由善意的旁观者变成了主动的促成者。她一面嘲笑张生动辄上吊的软弱与酸腐，一面主动为张生设法，安排下月夜听琴的场面，并积极地晓夜奔走，为二人传书递简。而红娘的热心肠在于，做这一切事情的时候，她清醒地知道，老夫人正在那里“手执着棍儿摩娑看”，莺莺则是“小孩儿家口没遮拦，一迷的言语摧残”，自己是出力不讨好。

当老夫人最终知道了事情的真相，莺莺、张生惊慌失措之

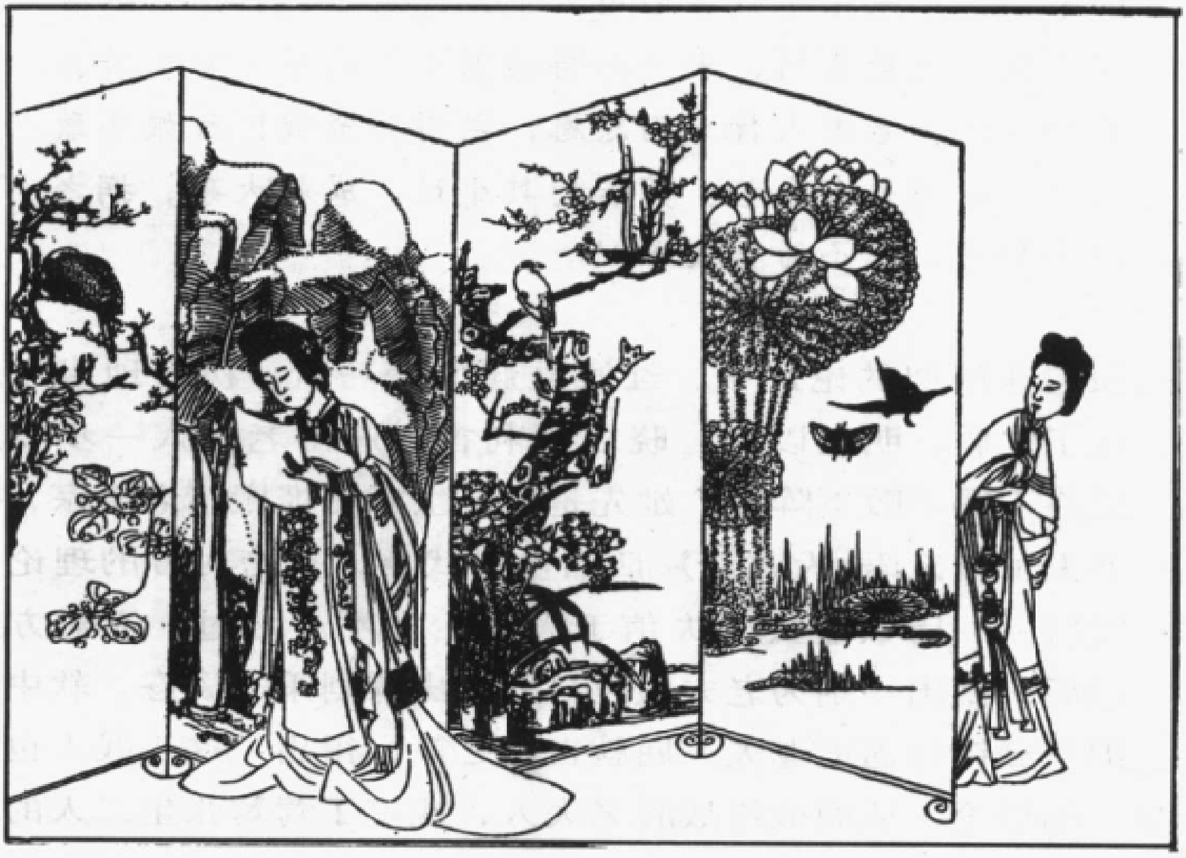


图 35　明崇祯十二年（1639 年）刊《北西厢秘本》插图

时，红娘却不慌不忙，从容镇定地前去应付。面对老夫人的凌人盛气，她首先向夫人承认了既成事实，接着，她以攻为守，先发

制人：此事“非是张生、小姐、红娘之罪，乃夫人之过也”。于己称“罪”，于夫人称“过”，口气虽卑微，措辞却毫不留情：

> 信者，人之根本；人而无信，不知其可也。大车无輗，小车无軏，其何以行之哉！当日军围普救，夫人所许退军以女妻之，张生非慕小姐颜色，岂肯区区建退军之策！兵退身安，夫人悔却前言，岂得不为失信乎？既然不肯成其事，只合酬之以金帛，令张生舍此而去；却不当留请张生于书院，使怨女旷夫，各相早晚窥视，所以夫人有此一端。目下老夫人若不息此事，一来辱没相国家谱，二来张生日后名重天下，施恩于人，忍令返受其辱哉！使至官司，夫人亦得治家不严之罪。官司若推其详，亦知老夫人背义而忘恩，岂得为贤哉！红娘不敢自专，乞望夫人台鉴：莫若恕其小过，成就大事，㧐之以去其污，岂不为长便乎?!

在这段连珠炮似的论述中，红娘鼓起如簧巧舌，机智地以子之矛，攻子之盾，明之以理，晓之以利害，逼得老夫人一步步后退，最终不得不败下阵去。她先是模仿世家习惯搬请老祖宗，抬出孔老夫子《论语·为政篇》话语作为武器，打垮对方的理论设防；然后一一历数老夫人失信于人和治家不严之过，逼对方退缩；最后，做出一副为老夫人设身处地出谋划策的姿态，软中带硬、绵里藏针地逼迫老夫人屈就自己之策，得出“这小贱人也道得是”的结论，从而最终战胜老夫人，成就了莺莺张生二人的好事。

尤为可贵的是，红娘蝴蝶般翩翩起舞于莺莺、张生红花绿叶之间的努力，并不是为了贪图什么个人的好处。正如她斥责张生“久后多以金帛拜酬小娘子”的许诺为“馋穷酸俫没意儿”一样，

当郑恒依仗着自己“身里出身的根脚，又是亲上做亲，况兼他父命”前来与“穷酸饿醋”张生争亲之时，红娘着实不客气地将他臭骂一顿：“你值一分，他值百十分，萤火焉能比月轮。”“他凭师友君子务本，你依父兄仗势欺人。”“你道是官人则合做官人，信口喷，不本分。你道穷民到老是穷民，却不道将相出寒门！”为了他人的幸福，她不惜勇敢地冲锋陷阵。

因了红娘如此重要的作用，所以人们都说，没有红娘，就没有莺莺与张生之间的爱情，也就没有了《西厢记》。

四、老夫人

作为堂堂的相国夫人，老夫人在丈夫生前自是享尽了荣华富贵，因而，丈夫死后的门前冷落才会令她感慨万端：“我想先夫在日，食前方丈，从者数百，今日至亲则这三四口儿，好生伤感人也呵。”因而，通过女儿与郑恒——既是自己的侄儿、又是尚书之子的婚姻关系维持门第、振兴家业，就不仅是她作为母亲的心愿，更是她义不容辞的责任了。因而，管束女儿，不愿让女儿与陌生人、尤其是陌生男人相见就是很自然的了。

“寺警”的生死关头，老夫人不得不接受莺莺提出的办法，当众宣布：“但有退兵之策的，倒赔妆奁，断送莺莺与他为妻”。她之所以采取这一行动，除了要活命之外，还有另外的考虑和权衡，即：“虽然不是门当户对，也强于陷入贼中。”其标准依然是“俺家之谱”。

兵至贼退、时过境迁，老夫人出尔反尔，变卦毁约，也是为家庭利益考虑的结果。一来莺莺与郑恒的婚约乃幼时所定，毁约再嫁，有损相国家的名声；其二，张生乃一介落魄书生，没有任何社会地位，以堂堂相国之家而招白衣女婿，亦觉脸上无光。但老夫人这样做的同时，也感到对不起张生，一面令莺莺以兄长视之，一面想“多以金帛相酬”，以便张生另觅“豪门贵宅之女”。

后来，老夫人得知张生病重，心里更为不安，又是"使人请个太医去看"，又是令红娘代表她家去探望张生，以示不忘活命之恩。

面对莺莺已经失身于张生的事实，老夫人尽管盛怒"拷红"，但最终还是同意了二人的婚事。这种考虑和决定，仍然出自对家门荣誉的维护。毕竟"俺家无私法之男，再婚之女"。然而作为条件，她马上命令张生："明日便上朝取应去……得官呵，来见我；驳落呵，休来见我。""俺三辈儿不招白衣女婿。"

说到底，老夫人是希望女儿幸福的，只不过，母女俩对"幸福"的理解不同。

第四节　王实甫的艺术造诣

一、温润的风格

不动声色，似乎是王实甫的创作态度。与关汉卿的杂剧作品相比，王实甫剧作的这种特色就显得更为明显。他的形象世界是客观的，没有"恶"的极致，也没有"善"的极致；他的结构处理是客观的，事件发展的每一阶段几乎都在情节中得到了展现。为了这种客观，他甚至打破了元杂剧四折一楔子的成规，创造了五本二十一折的特例。他的心理描写是客观的，笔下的人物从没有过分热情的主观表现，其心理内涵从未溢出过实际生活的形态，从未承受过超出其实际素材所能负荷的感情分量。这种节制，使王实甫的《西厢记》呈现出一种博约、温雅的美学风格。

然而，毕竟他也有无法做到全心全意"不动声色"的时候，这时，人们才能够多少意识到躲在文字背后的那双微笑着看生活的眼睛。当然，这微笑中不乏一个理想主义者的真诚和一个深味人生者的冷峻。

这微笑来自一个理想主义者的人生态度。王实甫握笔之时，正值黑夜笼罩整个大地的时期，但他没有让黑暗遮住了眼睛，也

没有蜷缩在自我情绪的小圈子里呻吟悲叹，而是立足于生活，把自己对社会、人生的观察、体验和希望诉诸笔端，写进了剧作。这里，正深藏着剧作家对理想的珍惜和护持。

二、精细的结构

古希腊哲人亚里斯多德在他的戏剧理论著作《诗学》里指出，在古希腊戏剧的情节、性格、文词、思想、形象、歌曲“六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排”①。清代著名戏剧理论家李渔更是明确提出了“结构第一”的观点②。这些论述确为经验之谈。王实甫《西厢记》的最大特点之一，即是它难以企及的结构技巧。

全剧以莺莺、张生之间的爱情为主要线索，情节清晰，布局谨严。从一见钟情、私定终身、被迫分离到最后团圆，首尾连贯，前呼后应，浑然一体，没有丝毫枝蔓横生、头绪纷繁之弊。即如“闹道场”、“寺警”以及“拷红”等折，都不是可有可无或游离于情节主线之外的关目。以其五本二十一折的鸿篇巨制，竟将情节提炼得如此单纯，安排得如此谨严，不愧为古典戏曲中不可多得的佳作。

然而，更为令人心折的是，其情节单纯而不单薄，其结构平舒而不平淡。无论是事件或是情境，无论是冲突或是动作，都被铺排得层层波澜，变故迭起。照应埋伏，随处可见。“悬念”和“突转”等结构技巧的运用，使得情节的发展变化莫测，摇曳多姿。如“寺警”、“请宴”之后，人们刚以为有了一个结果，“赖婚”一折又形成了新的“悬念”。如果说，“酬简”对于“赖婚”的“悬念”是一个解答，那么对

---

① ［希腊］亚里斯多德《诗学》，人民文学出版社 1962 年版，第 21 页。

② ［清］李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》第七辑，中国戏剧出版社 1959 年版。

于后来的剧情发展来说，则又是一个新的有待解答的“悬念”。紧接着“拷红”之后的“哭宴”，事实上是又一个“悬念”。张生此去能否考中不得而知，而老夫人和莺莺截然不同的态度则增加了这个“悬念”的分量。当然，最后的团圆是全剧的结尾，也是对“哭宴”“悬念”的解答。在整个剧情的发展过程中，是这些“悬念”，构成了一个个重要环节，增强了戏剧冲突的艺术效果。



图 36　明万历建安乔山堂刘龙田刻《元本西厢记》插图“衣锦还乡”

我们还可以看到，上述“赖婚”一折的“悬念”，是由“突转”这一艺术手法构成的。老夫人由许婚变赖婚，莺莺张生从希望变失望，红娘从喜悦到烦恼，整个戏的情调从欢乐到悲愤——剧情突然发生了一百八十度的大转弯。“赖简”一折也是“突转”。莺莺的临阵变卦，不仅出乎张生的意料，而且出乎读者和观众的意料，张生应约来会莺莺，从日出一直捱到太阳“西沉”，“发擂”、“撞钟”……急切的心情达到极点。然而，真正见了面时，莺莺却突然变卦，这个变化如此突然，以致于使张生这个在红娘面前以“猜谜语的社家”自诩的俊才，一下子变成了“叉手躬身”“无一言”的“傻角”，极富戏剧效果。“拷红”一折，也是巧妙的“突转”。老夫人知道了莺莺张生的私情

后，当然要严加问罪；等待着二人的，必将是一场灾难；红娘参与此事，势必要被“打下下半截来”。然而，在红娘据理力争之后，情势发生了一百八十度的大转弯：老夫人不得不立即许婚；二人不仅没有大祸临头，反而得到了认可；红娘则从一个被拷打者变成了一个审判者。这一“突转”，不仅有力地揭示了人物性格，而且产生了极其生动的戏剧效果。

三、华美自然的语言

明初朱权在《太和正音谱·古今群英乐府格势》中这样评价王实甫的语言风格：“王实甫之词如花间美人。铺叙委婉，深得骚人之趣。极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦。”花已经够美的了，再有美人亭亭玉立其中，可谓美之极矣。这一评价，深得历代《西厢记》研究者们的认可。

明嘉靖年间的文豪王世贞在他著述的《曲藻》里，摘录了很多王实甫《西厢记》中的“曲中语”，将它们分为景语、情语、诨语、佳语四种类型，各个推崇不已。据此，他认定“北曲故当以《西厢》压卷”。与王世贞同时代的何良俊，也十分推崇《西厢记》的语言，崇拜王实甫的“才情富丽”，他举例说：“王实甫《西厢》，其妙处亦何可掩？如第二卷【混江龙】内：‘蝶粉轻沾飞絮雪，燕泥香惹落花尘。系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近。香消了六朝金粉，清减了三楚精神。’如此数语，虽李供奉复生，亦岂能有以加之哉！”[①] 清人李渔对《西厢记》的文词和音律也十分欣赏。他说：“吾于古曲之中取其全本不懈，多瑜鲜瑕者，惟《西厢记》能之。”[②]

前人对《西厢记》的语言如此推举，不是没有道理的。细味

① ［明］何良俊《曲论》，《四友斋丛说》卷三十七。
② ［清］李渔《闲情偶寄·词采第二》。

王实甫剧作的语言风格，幽美、俏丽、高雅、隽永，而且形象生动，充满诗情画意。其中一个最值得称道的特点是他善于选择和提炼前人诗词中的一些优美佳句，化用到自己的语言中来，熔铸成自然而华美的曲词。例如《西厢记》中享誉最高的，崔莺莺在长亭送别时所唱的那段【正宫·端正好】："碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。"曲词的空间构成十分丰富，而色彩的搭配就更为讲究。把霜林的红色比作离人泣血的眼泪所染成，寓意深远而字面又不着一"红"字，十分精彩。这种意境，显然要高出宋代词人范仲淹的【苏幕遮】"碧云天，黄叶地"一阙。再如张生走后，莺莺思念他时所唱的一段【逍遥乐】："曾经消瘦，每遍由闲，这番最陡。何处忘忧，看时节独上妆楼，手卷珠帘上玉钩。空目断山明水秀；见苍烟迷树，衰草连天，野渡横舟。"独上妆楼，凭栏远眺：远处苍烟衰草，近处野渡横舟，独不见旅人归来。莺莺的满腹愁思透入满目凄凉的景物描写。从这段曲子中，可以明显看到古典思妇诗的韵致和色彩，而又独铸己境。

王实甫在语言的锤炼方面十分注意人物的性格特点。莺莺的唱词常常委婉含蓄、缠绵悱恻，张生的曲文则富有文采、坦白直率，惠明的语言基调豪放飞扬、慷慨激越，红娘所唱的曲子则轻快活泼、质朴醇厚。如张生在"惊艳"之后，陷于初恋之中而无力自拔时所唱的那段【拙鲁速】："对着盏碧荧荧短檠灯，依着扇冷清清旧帏屏。灯儿又不明，梦儿又不成；窗儿外淅零零的风儿透疏棂，忒楞楞的纸条儿鸣；枕头儿上孤另，被窝儿里寂静。你便是铁石人、铁石人也动情。"形象生动，而又明白如话。再如老夫人赖婚之后，莺莺看月所唱【小桃红】："人间看波，玉容深锁绣帏中，怕有人搬弄。想嫦娥，西没东生有谁共？怨天公，裴航不作游仙梦。这云似我罗帏数重，只恐怕嫦娥心动，因此上围住广寒宫。"清新、典雅，蕴涵丰富。曲词如此，宾白也是如此。

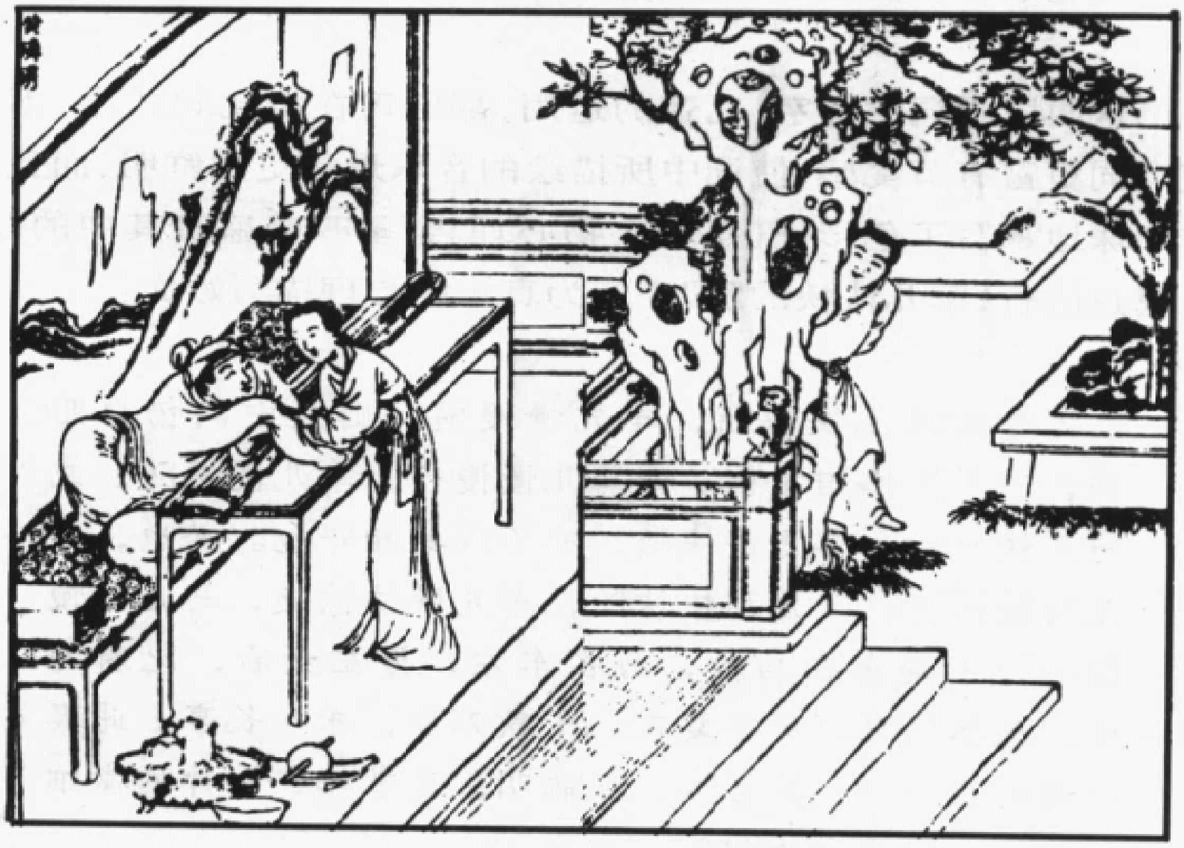


图 37　明万历新安玩虎轩汪氏刊《西厢记》插图“幽会西厢”

生动活泼的民间白话，也是王实甫善于提炼的语言宝库。《西厢记》语言的另一个特点是口语中叠字、儿音的大量运用。如莺莺在送别张生时所唱的【滚绣球】和【叨叨令】：

恨相见得迟，怨归去得疾。柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。马儿迍迍的行，车儿快快的随，恰告了相思回避，破题儿又早别离。听得一声去也松了金钏，遥望见十里长亭减了玉肌：此恨谁知？

见安排著车儿、马儿，不由人熬熬煎煎的气；有甚么心情花儿、靥儿，打扮的娇娇滴滴的媚；准备着被儿、枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿、袖儿，都揾做重重叠叠的泪。兀的不闷煞人也麽哥！兀的不闷煞

人也麽哥！久已后书儿、信儿，索与我凄凄惶惶的寄。

这两段唱词中叠字、儿音的运用，都出现在排比句式中，不仅使唱词更富有节奏感，使词中所描绘的音乐形象更加鲜明，而且流转如珠地摹写了色彩、气氛和人物心理。金圣叹曾盛赞其中的"马儿迍迍的行，车儿快快的随"一句为真正的心理描写妙文：

> 若又马儿快快行，车儿慢慢随，则是中间仍自阻隔，不得多作相守也。即马儿慢慢行，车儿慢慢随，或马儿快快行，车儿快快随，亦不成其相守也。必也，马儿则慢慢行，车儿则快快随，车儿既快快随，马儿仍慢慢行，于是车在马右，马在车左，男左女右，比肩并坐，疏林挂日，更不复夜，千秋万岁，永在长亭。此真小儿女又稚小，又苦恼，又聪明，又憨痴，一片的微细心地，不知作者如何写出来也。①

金圣叹从其情其境其人其心出发，揣度人物此时的心理特征，于是大为赞叹王实甫的语言绝艺：一句曲词，竟产生如此深刻、贴切、生动、传神的效果，把莺莺心思的复杂纤细处传递得惟妙惟肖、曲尽其情。由此我们也得到同感。

四、千古垂范

"愿普天下有情的都成了眷属"，这句闪耀着时代色彩的口号不论在当时还是在以后，都有着极强的号召力量。众多的追随者和响应者屡代不绝。而且，《西厢记》不仅成为传颂于老百姓口头之上、表演于各类舞台之中的传奇故事，也成为置放于文人士

---

① 金圣叹《贯华堂第六才子书西厢记》，甘肃人民出版社1985年版，第290页。

子们案头之上的必读之物，“一时学者，几乎家置一编”①。明人王骥德《曲律·杂论第三十九下》说：“实甫《西厢》，千古绝技。微词奥旨，未易窥测。”《西厢记》成了后人学习琢磨的法本。历代对于《西厢记》的模仿、修改之作更是层出不穷。如元人郑光祖的《㑇梅香》，明人陆采的《南西厢》、李日华的《南调西厢记》等皆是。

早在元朝，人们已经把《西厢记》比做早期坟典著作《春秋》。宫大用杂剧《范张鸡黍》第一折，有人问起《春秋》，冒人文章的庸官王仲略说：“小生不曾读《春秋》，敢是《西厢记》？”② 说明当时民间是把《西厢记》当做《春秋》史著来读的。明代这一风气更盛。明人李开先在其著作《词谑》中也曾记述过一则笑话：

> 一贡士过关，把关指挥止之曰：“据汝举止，不似读书人。”因问治何经，答以《春秋》；复问《春秋》首句，答以“春王正月”。指挥骂曰：“《春秋》首句乃‘游艺中原’尚然不知，果是作伪要冒渡关津者。”责十下而遣之。

“游艺中原”是《西厢记》中张生出场时的第一句唱词，把关指挥由于不读书，听信民间传言，误以为是《春秋》中语。这些反映了《西厢记》在明代民间流传之盛。

当然，那些视爱情为洪水猛兽的封建卫道者们对《西厢记》也充满着恐惧和仇视。他们指斥《西厢记》为“诲淫之甚者”，是“邪书”；咒骂作者书未写完就“忽然扑地，嚼舌而死”，死后

① ［清］王应奎《柳南随笔》卷三。
② 《元曲选》本。

还被打入阿鼻地狱永远受苦①。明清的卫道者们甚至假造一些郑恒与崔莺莺的合葬墓志铭，来证明说王实甫篡改了历史真相，莺莺原是郑恒的结发妻子，从而欲推翻《西厢记》这一文学创作。清代一些地方当局更是把《西厢记》列入禁毁淫书的目录之中。明清一些文人则从这种观点出发，写出许多对《西厢记》的歪曲、篡改之作，欲借以消除或减弱《西厢记》的社会影响力。黄粹吾、查继佐等人的《续西厢》、碧蕉轩主人的《不了缘》、卓人月的《新西厢》等，都是此类作品。

然而，无论是攻击谩骂，还是篡改歪曲，都阻挡不了人们对《西厢记》的喜爱和赞扬。以《西厢记》的主题为主题的文学、艺术创作层出不穷；以《西厢记》为题材的绘画、说唱、雕刻、剪纸、泥塑以及各种民间手工艺品数不胜数；《西厢记》在思想和艺术上的高度成就为明清以来的著名思想家、文学家徐渭、王世贞、李贽、汤显祖、曹雪芹等人所称颂赞誉。《西厢记》不朽！

① [清] 顾公燮《消夏闲记摘钞》卷下《陈眉公学问人品》。

第四章　马、白、郑三大家

在遍布元杂剧作家灿烂群星的夜空中，有几个星座最亮，它们超越出其他星星之外，以其特有的光度、色泽闪烁不停，放射着令人惊叹的能量。这些星座的名称，按照元人的说法，就是“关、马、白、郑”四大家，亦即关汉卿、马致远、白朴、郑光祖四人。这种说法尽管不尽公允，例如未列王实甫，但毕竟也颇具眼光。无论怎样，马、白、郑三人的杂剧成就都是几乎与关汉卿、王实甫相比肩的。

第一节　马致远的慨叹

一、生平与创作

作为“元曲四大家”之一的马致远，与关汉卿、王实甫一样正史不录，其生平事迹也不可确考。《录鬼簿》把马致远列为早期作家，说他是大都人，号东篱，曾任江浙行省务官。《寒山堂重订南曲谱》谓：马致远字千里。马致远的年代大约比关汉卿要晚，因为他活到了元英宗至治年间（1321～1323年），他作的【中吕·粉蝶儿】散套里有“至治华夷，正堂堂大元朝世”① 的句

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第273页。

子，其时距金亡已经近九十年，他即使长寿，他的生年也很难早到金末。这就是我们知道的全部马致远史实了。元代另外还有三位马致远，一位是许州人，名士[①]；一位是广平人，官僚[②]；还有一位是秦淮人，画家[③]。这三人都与剧作家马致远无关。

杂剧作家马致远曾与宫廷教坊艺人合作，一起编写了杂剧《黄粱梦》，曹本《录鬼簿》在李时中名下《开坛阐教黄粱梦》一剧注曰："第一折马致远，第二折李时中，第三折花李郎学士，第四折红字李二。"花李郎和红字李二都是元初教坊艺人刘耍和的女婿，根据元代乐籍制度，与艺人通婚者一定也是艺人，他们大约都是教坊艺人。马致远活动于大都，一定与教坊艺人熟识，所以大家共同来从事创作。元末明初贾仲明为李时中所作吊词曰："元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公，四高贤合捻《黄粱梦》……都一般愁雾悲风。"[④] 他把马致远等人说成是元贞书会的成员。贾仲明的时代虽然较晚，但所说或许有根据。"元贞"是元前期成宗年号，一共两年（1295、1296 年），"元贞书会"大概是这期间成立的书会，而上述四人就成为它的参加者。由此我们知道了马致远有几位志同道和的朋友，元贞年间他们一起在大都创建元贞书会，并合作进行杂剧创作。只是，今天见到的明臧懋循刻本《元曲选·黄粱梦》，题目作《邯郸道省悟黄粱梦》，标明为"马致远撰"，与"开坛阐教"有异，其间的原因就不清楚了。

尽管我们得不到更多有关马致远的史料，但他给后人留下了众多的散曲作品，使我们可以从中触扪到他的经历以及心绪痕迹，这为我们了解马致远提供了另外一个窗口。

---

① 参见［元］王恽《秋涧集》卷九十五《文通先生墓表碑阴先友记》。
② 参见［元］张以宁《翠屏集》卷一《题马致远清溪晓渡图》。
③ 参见［元］邓文原《巴西集》、［元］延祐《四明志》、［清］《奉化县志》。
④《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 204 页。

马致远似乎出生于一个富足的文人之家，他在散套【大石调·青杏子】《悟迷》中写道："当日事，到此岂堪夸，气概自来诗酒客，风流平昔富豪家，两鬓与生华。"①在他年轻时，曾寄希望、寄情感于社会的认同，并对这种寄托投入了很大的热情。如他自恃有"佐国心，拿云手"②，"且念鲰生，自年幼，写诗曾献上龙楼"③，盼望着当朝者能在"布衣中，问英雄"④。在等待中，他因了热情而盲目，并在盲目中为自己编织起一个个理想的花环："子房鞋、买臣柴。屠沽乞食为僚宰，版筑躬耕有将才，古人尚自把天时待。"⑤然而，他等来的是什么呢？是废弃科举制的异族统治，是把一代读书人置于社会底层，使他们"沉郁下僚，志不获展"⑥的严酷事实。于是，马致远的一肚皮垒落不平之气开始郁积："穷，男儿未济中。风波梦，一场幻化中。""柴，买臣安在哉。空岩外，老了栋梁材。""悲，故人知未知。登楼意，恨无上天梯。"⑦"叹寒儒，谩读书。读书须索题桥柱。题柱虽乘驷马车，乘车谁买长门赋。"⑧"上苍不与功名候，更强更会也为林下叟。"⑨在这种情况下，他只好放浪形骸，向烟花勾栏中去寻找温情，"天公放我平生假，剪裁冰雪，追陪风月，管领莺花"⑩。于是，马致远把他的精力都投入到杂剧创作中去，"以其有用之才，而一寓之乎歌之末，以舒其佛郁感慨之怀，盖所谓

① 《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第259页。
② 《叹世》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第237页。
③ 【黄钟·女冠子】残套，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第273页。
④ 【双调·拨不断】，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第253页。
⑤ 【双调·拨不断】，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第253页。
⑥ 胡侍《真珠船》卷四，《丛书集成初稿》卷三三八，商务印书馆1985年版。
⑦ 【南吕·金字经】，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第238、239页。
⑧ 【双调·拨不断】，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第252页。
⑨ 【黄钟·女冠子】，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第273页。
⑩ 【大石调·青杏子】《悟迷》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第259页。

不得其平而鸣焉者也"①。

尽管马致远也曾得到一个江浙行省务提举的官职②，但却不能发挥他的才华，仅虚混官场而已。当"二十年漂泊生涯"③以及"半世逢场作戏"④的蹉跎经历最终把他心目中那个美丽的花环扯碎，当他最终明白他所热衷并为之付出极大牺牲的追求竟是一种虚妄时，理想破灭了，而对于社会、人生的整个信念也由于心理的脆弱而倒塌了："两鬓皤，中年过。图甚区区苦张罗，人间宠辱都参破。"⑤对社会的失望，使马致远转向了全真教。在人的世界里无法排遣的愤怒，马致远让它们在神仙世界中尽情地发泄了。

马致远一共创作杂剧十五种，今存七种：《江州司马青衫泪》、《太华山陈抟高卧》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《破幽梦孤雁汉宫秋》、《邯郸道省悟黄粱梦》、《马丹阳三度任风子》、《半夜雷轰荐福碑》。又有《刘阮误入桃园洞》一种存残曲。其余《风雪骑驴孟浩然》、《大人先生酒德颂》、《冻吟诗踏雪寻梅》、《吕太后人彘戚夫人》、《王祖师三度马丹阳》、《孟朝云风雪岁寒亭》、《吕蒙正风雪斋后钟》七种已经佚失。其散曲流传至今的有小令一百一十五篇，套数十六种和残套七种。这些，就是我们今天所能看到的有关马致远生平的基本资料了。

二、失意的逃避

多少年来，在人们的印象中，元杂剧作家马致远一直是个神

---

① 胡侍《真珠船》卷四，《丛书集成初稿》卷三三八，商务印书馆1985年版，第35页。

② 参见天一阁本《录鬼簿》。

③ [大石调·青杏子]《悟迷》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第259页。

④ [般涉调·哨遍]，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第262页。

⑤ 《叹世》，《全元散曲》，中华书局1991年版，上册第237页。

仙道化剧的热衷者。贾仲明为其作的挽词【凌波仙】云："万花丛中马神仙，百世集中说致远，四方海内皆谈羡。"[1] 贯穿他大部分剧作的基本特征，就是塑造了形形色色的神仙、道士形象，宣扬了一些隐居乐道的出世思想。这种认识，多少有一点误差。因为，细味马致远剧作主人公形象的内涵，可以清楚地发现，他们并不是一个个淡泊无求、超然物外的宗教使者，而是披着宗教外衣的现实生活中郁郁不得志的失意文人。

在中国戏剧文学史上，马致远是第一个以文人为主要描写对象的剧作家。他是那样专注于诉说文人的不幸命运。其剧作落笔于仕途的坎坷，甚至糊口的艰辛，把一个时代的政治灾难内化为文人精神上、心理上的创痛与苦闷。展读马致远的作品，可以强烈地感觉到，渗透其中的情绪是对社会的深深失望。这种情绪执着强烈，并且在其作品中一以贯之。马致远的笔下，无论是耿耿于功名的钟离权，还是时刻关注着兴亡更迭的吕洞宾，或者是怀才不遇、到处碰壁的张镐，尽管他们口头上也高唱着成仙得道的快乐，然而骨子里铭刻的却是对人世的留恋。和徜徉于山野之间、纵情于物化之外的老、庄相比，他们绝对没有出世后的超然与圣洁，没有耽情于山水田园的和谐与安宁，更没有不食人间烟火味的清高与脱俗。与其说他们热衷度脱是出于对天堂的向往，不如说是出于对现实的失望。他们的行动和心理中，充满着一种入世不能的孤独与苦闷，一种无可奈何的失望感。即便是马致远倾注了极大心血、被今人视为其代表作的《汉宫秋》，描述的尽管是宫廷情爱的血肉生活，渗透其中的，仍是一种极度的失望情绪。当然，这种情绪不是与生俱来的，它萌发于社会的给予之中。

如果我们能够关注一下马致远个人的生活经历，如果我们能

[1] 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 167 页。

够留意一下他个人遭际同其剧作的联系，可以清楚地发现，剧作中的文人故事，正是他个人某种不幸经历的折射，作品中表现出来的意境和心绪，正是他个人心理的外化。当然，作品中的主人公并不就是他自己，但人们分明可以从那些人物身上，或多或少地寻到他的影子。事实上，马致远个人经历以及持续不变的心态，对其写作动机、作品格调乃至语言风格的影响极大。



图 38　明万历顾曲斋刊《古杂剧·汉宫秋》插图

《黄粱梦》写文人进入仕途之后受到的种种污染与戕害。依据全真教经典故事改造而成的这部杂剧，主人公吕洞宾的道士身分被马致远变成了唐末一个充满荣华富贵之想的书生，他自幼攻习儒业，一心要求取功名。所以当东华帝君派正阳子钟离权来劝他入道时，他一口回绝："我十年苦志，一举成名，是荷包里东西，拿得定的。神仙事渺渺茫茫，有什么准程？"① 是后来一场梦中十八年的官场黑暗——贪污腐化、排挤倾轧葬送了他的希望，使他看破红尘，接受了度脱。

《岳阳楼》本是元代最为流行的八仙故事戏。剧中的吕洞宾

① ［明］臧懋循刊《元曲选》本。

本是度脱、点化别人入道升仙的八仙之一。然而，在马致远的笔下，他对现实却时刻无法忘怀。登上岳阳楼时，他感慨万端：

【鹊踏枝】自隋唐，数兴亡。料着这一片青旗，能有的几日秋光。对四面江山浩荡，怎消得我几行儿醉墨淋浪。

【贺新郎】你看那龙争虎斗旧江山！我笑那曹操奸雄，我哭呵哀哉霸王好汉。为兴亡笑罢还悲叹，不觉得斜阳又晚。①

对国土沦丧的忿然，对英雄、奸雄的激烈褒贬，这些哪里是一个心如死灰、万念俱无的神仙的口吻，分明是一个时刻关注着现实政治动向的参与者在指点江山。

如果说，在《黄粱梦》和《岳阳楼》等神仙道化剧中，马致远的主人公还披着一层宗教外衣的话，那么，他的《荐福碑》则是直接抒发文人士子们悲伤情绪的力作了。这部剧作的题材来自宋人笔记《冷斋夜话》和《续墨客挥犀》，人物和事件大多随意点染，张冠李戴，然而，剧中主人公张镐那求仕无路、无从进身的窘境，那哭天喊地、悲伤欲绝的失声痛哭，却被铺陈得淋漓尽致：

常言道七贫七富，我便似阮籍般依旧哭穷途。我住着半间儿草舍，再谁承望三顾茅庐。则我这饭甑有尘生计拙，越越的门庭无径旧游疏……既有这上天梯，可怎生不着我这青霄步。我可便望兰堂画阁，划地着我瓮牖桑枢。

这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途。如今这越聪明越

---

① ［明］臧懋循刊《元曲选》本。

受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊突越有了糊突富，则这有银的陶令不休官，无钱的子张学干禄。①

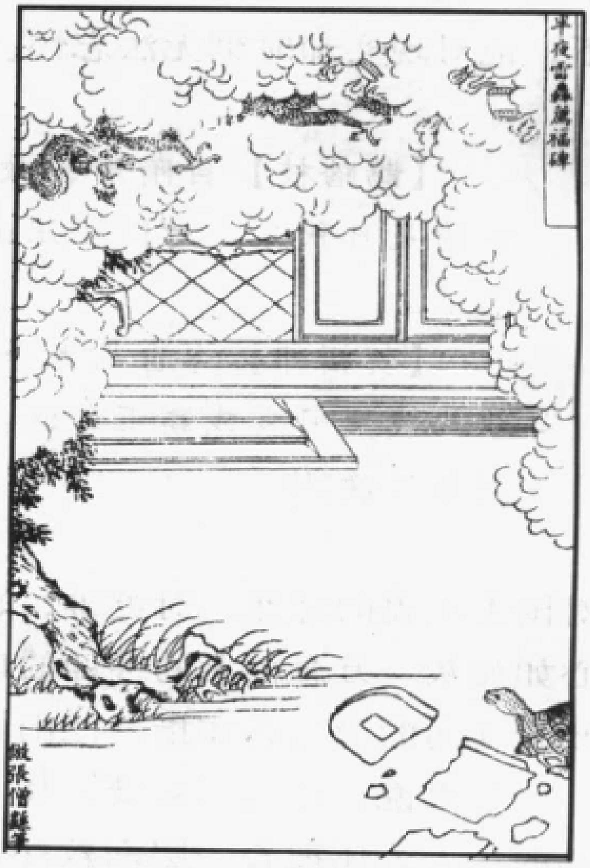


图 39　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·荐福碑》插图

正如清人梁廷枏评论的那样：这些曲子皆为“愤世嫉俗之言。……至此，不泣数行下者，几希矣。”② 马致远那种元代文人所特有的不平，像潜燃的火，在其剧作的字里行间流走蔓延。

在马致远的生活中，充满着现实与理想的矛盾。这种矛盾的构成，一方面是基于元代社会的特殊黑暗，另一方面，也由于他作为一个读书人的思想局限性。“学而优则仕”的千年古训，曾经使马致远将功名当做整个世界，一旦他的希望之火被窒息，他的心就进入黑暗的压抑与钳制，从而导致他寻求精神上的逃脱。这种以个人的不幸遭际换取的对整个人生看法的改变，其代价是惨痛的。但它确实可以使处于这种境况中的人得到一种心理的补偿。马致远以及元代相当一批剧作家描写失路文人的剧作，多是在这样一种心理转换中完成的。

我们无法用今天的标准去衡量昨天。马致远的神仙道化剧和文人失意剧，在客观上虽然有一定的消极意义，但就其激烈情绪

① ［元］马致远《荐福碑》，《元曲选》本，第一折。
② ［明］梁廷枏《曲话》卷二。

看，可以断定，马致远对现实的失望，正是一种严肃生活态度的扭曲表现，正说明他是一个不满足现状，希望人生有所改变、有所作为的清醒的现实主义者。从其表面看来是如此颓废、悲观、消极，怨天尤人，但内里深藏着的却恰恰是它的反面：一种对于人生、生命、生活的强烈的欲求和留恋。

与关汉卿相比，作为杂剧作家的马致远似乎更具有抒情诗人的气质。关汉卿以一种近距离的改造社会的热情去拥抱世界，去取得对社会发言的最适宜的角度，对现实的关切使他的作品充满激情。而马致远的视点，却总是落在社会和个体的关系之上，因找不到个体在社会结构中的正确位置而耿耿于怀。因而，他的杂剧创作似乎更像是借杂剧体制，来抒发自己的感情和人生见解，其情调总是凄楚、苍凉的。

三、民族悲声《汉宫秋》

与他的神仙道化剧相比，马致远的《汉宫秋》是另一种类型的戏剧，即：他不再在逃遁中寻求躲避，而开始直面政治苦难的现实，出来承担起历史的悲剧命运。人们说，《汉宫秋》[①]是马致远的代表作，就是从这个意义上发现了它的特殊生命力。当然，如果从他创作的整体生命流程来看，《汉宫秋》与他的神仙道化剧并没有流向上的歧异，它们都是马致远用来浇自己心中块垒的愤世之作。

王昭君本是一真实的历史人物，《汉书·元帝纪》、《汉书·匈奴传》、《后汉书·南匈奴传》等史料中都有记载。而有关她的故事传说、歌咏感叹，更是多得难以记数。汉末人蔡邕曾作《琴操》，西晋石崇有《王明君词》，东晋人葛洪的《西京杂记》中有相应记载，都提及昭君出塞事迹。唐代诗人中昭君的吟咏者更不乏其人，杜甫的《咏怀古迹》、李商隐的《王昭君》、蒋吉的《昭

---

① ［明］臧懋循刊《元曲选》本。

君冢》、刘长卿的《昭君诗》皆是。宋代著名文学家欧阳修、苏轼、王安石、司马光、曾巩、梅圣俞等都有歌咏王昭君的诗歌传世。到了元代，随着元杂剧的繁荣，昭君故事从史籍、诗歌、民间传说走上了戏曲舞台。关汉卿曾作有《汉元帝哭昭君》，王昌龄有《夜月走昭君》，张时起有《昭君出塞》。可惜这些创作多已失传，今天我们所能看到的只有马致远的《汉宫秋》了。



图 40 明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·汉宫秋》插图

前人之作，或以昭君之美丽青春，抑郁入胡的不幸遭遇，寄托自己怀才不遇和天涯沦落之感；或从传统贞节观念出发，不忍让这位薄命红颜蒙受失节之羞，刻意编造昭君仰药而死的情节，使她保全名节；或认为昭君出塞的悲惨命运罪在画工，遂单将毛延寿贪婪无耻的罪恶嘴脸钉在耻辱柱上供人们唾骂。

马致远的《汉宫秋》对这一传统题材进行了特殊处理，通过对一些情节的修改补充，使之凸现出反映民族苦难的主题，寄寓了作者深广的忧思，凝聚了他对现实的愤懑和感叹。

马致远对《汉宫秋》的加工主要体现在四个方面。首先，他将汉元帝时期汉族和匈奴势均力敌的史实改写为匈奴强大，汉朝弱小，呼韩邪是依仗其大兵压境的优势，恃势求亲。其次，王昭君本为一普通宫女，不但不是贵妃，甚至连汉元帝的面都没有见过，马致远却将王昭君改写为不仅被临幸，而且是宠妃。再次，马致远将王昭君出塞的自愿请行，改写为匈奴按图索骥，王昭君

是被迫出塞。其四，马致远将王昭君久居匈奴，并生下一男二女的情节改写为王昭君到番汉边界黑龙江时投江自杀。最后，马致远将毛延寿的普通画师身分，改成了献图卖国的中大夫。

正是在这些改动中，透露出了剧作家的深曲用心：对民族败类“忘恩咬主”的鞭挞，对外族恃强凌弱的痛恨，对满朝文武大臣胆怯无用的鄙视，对皇帝昏庸无能的感慨。剧中经马致远的笔所描绘出的毛延寿那“为人雕心雁爪，做事欺大压小。全凭谄佞奸贪，一生受用不了”的奸臣嘴脸，令多少人咬牙切齿。而以尚书令五鹿充宗为首的文武大臣，马致远着重揭示的是他们怯懦、妥协、不敢抵抗外侮的胆小鬼真面目：“太平时卖你宰相功劳，有事处把俺佳人递流。你们乾请了皇家俸，着甚的分破帝王忧。”“恁也丹墀里头，枉被金章紫绶；恁也朱门里头，都宠着歌衫舞袖。恐怕边关透漏，央及家人奔骤，似箭穿着雁口，没个人敢咳嗽……休休，少不得满朝中都做了毛延寿。”像这样的曲子，在此剧第二、第三折中共有几支之多，可见马致远心情之激愤的程度。而借软弱、昏庸的汉元帝形象，马致远抒发了他对汉民族失望、悲哀的情绪：“伤感似替昭君思汉主，哀怨似作薤露哭田横。凄怆似和半夜楚歌声，悲切似唱三迭【阳关令】。”这在当时是汉族知识者的普遍心态，马致远的歌呼发出了他们的心声，因而具有振聋发聩的作用。

《汉宫秋》对后世戏剧的影响极大，被长久传颂，明人臧晋叔编《元曲选》时，将它选为开卷之作。其情节、曲文也屡屡被后人袭用。明杂剧有陈与郊《昭君出塞》，其中【北双调·新水令】、【北雁儿落带得胜令】全部袭用《汉宫秋》曲文。明传奇有佚名的《和戎记》，基本上袭用了《汉宫秋》的情节而略有增饰。清人尤侗《吊琵琶》杂剧前三折全部袭用了《汉宫秋》的情节，第四折增写蔡文姬祭奠昭君事，并为正史记载昭君和亲事辨诬。

除了《汉宫秋》和他的神仙道化剧之外，马致远较为知名的

杂剧还有《青衫泪》。这是其现存剧作中惟一一部描写爱情的旦本戏。它以白居易的《琵琶行》为构思的起点，敷衍出一部妓女和士子、商人间悲欢离合的恋爱故事。剧中充满着落魄文人和被蹂躏的妇女如泣如诉的悲哀、凄楚之声。

四、清新的语言风格

马致远剧作的语言风格在元杂剧作家中独树一格。自然朴素，不事雕琢，然而功力又极深。如《汉宫秋》第三折里，汉元帝在灞桥送别昭君以后所唱的两支曲子：

【梅花酒】呀！俺向着这迥野悲凉，草已添黄，色早迎霜，犬褪得毛苍，人搠起缨枪，马负着行装，车运着糇粮，打猎起围场。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁；他部从入穷荒，我銮舆返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螀；泣寒螀，绿纱窗；绿纱窗，不思量！

【收江南】呀！不思量除是铁心肠，铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。

明白如话，纯用白描的语句，叙事中抒情，叙事中见出辛酸悲凉的心境，再以"顶针续麻"的语言技巧连之成篇，重重迭迭，反反复复，一唱三叹，一吟多愁，读之恰如见到汉元帝一步一回首，一声一呜咽的鲜动情景，把汉元帝对昭君无限思念、对所临情境万分无奈的惨痛心情，渲染得淋漓尽致、无以复加。

再看《青衫泪》① 第二折中，裴兴奴受茶商欺骗，准备改嫁以前唱的几支曲子：



图 41　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·青衫泪》插图

【叨叨令】我这两日上西楼盼望三十遍，空存得故人书，不见离人面。听的行雁来也我立尽吹箫院，闻得声马嘶也目断垂杨线。相公呵你元来死了也麽哥，你元来死了也麽哥，从今后越思量越想的冤魂儿现。

【一煞】兴奴也你早则不满梳绀发挑灯剪，一炷心香对月燃。我心下情绝，上船恩断，怎舍他临去时舌奸，至死也心坚。到如今鹤归华表，人老长沙，海变桑田。别无些挂恋，须索向红蓼岸绿杨川。

【二煞】少不的听那惊回客梦黄昏犬，聒碎人心落日蝉。止不过临万顷苍波，落几双白鹭，对千里青山，闻两岸啼猿。愁的是三秋雁字，一夏纹雷，二月芦烟。不见他青灯黄卷，却索共渔火对愁眠。

发乎自然，声情并茂，不事藻绘，略用典故，却尽情尽理、宛转曲折，将裴兴奴对白居易的悲悼与怀念倾诉得娓娓动人。

马致远也是元代散曲的一流作家，这种语言风格在他的散曲

① ［明］臧懋循刊《元曲选》本。

作品里体现得更为明显。他最为脍炙人口的代表作【越调·天净沙】《秋思》："枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。"前一句，九个独立的客观名词排比成三组意想群，构成三幅互为映衬、形象鲜明的自然景观，而对画面的捕捉生动体现着作者的深刻主观感受。后一句仍然出之以形象，但动用了内含特殊意兴的词句"夕阳"、"天涯"，而用情感词"断肠人"贯穿之，于是一下带起所有片断意象，共同聚合成一幅内在联系紧密、动感充沛、情景交融的人生场景。短短二十多字，极其准确地传达出漂泊异乡的游子之思这种人生特殊感受。其捕捉形象、传达通感的能力，深得历代词人的推崇。元人周德清在《中原音韵》中称赞这首曲子是"秋思之祖"，近人王国维在《人间词话》中也认为："寥寥数语，深得唐人绝句妙境，有元一代词家，皆不能及此也。"

马致远独树一帜、清远高绝的语言风格，为历代文人所推赞。朱权在《太和正音谱》里盛许马致远的词如"朝阳鸣凤"，"典雅清丽，可与《灵光》、《景福》而相颉颃"，并认为他的词"有振鬣长鸣，万马齐喑之意。又若神凤飞鸣于九霄，岂可与凡鸟共语哉？"所以，在他所选择的"群英所编杂剧""元五百三十五"种中，把马致远创作的杂剧十三种列在开首。近人吴梅在《曲学通论》中谈家数，认为元曲有三端，一宗汉卿，一宗仁甫，一宗东篱①。这是可以得到人们赞同的。

第二节　白朴的怨愤

一、生平与著述

在生平史料极其乏匮的元杂剧作家中，白朴是最为幸运的一

---

① 《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版。

位，由于他较为显赫的家世，也由于他与金元时期著名诗人元好问的友谊，我们得以能够比较清晰地划出他一生的轨迹。白朴(1226～？年)，原名恒，字仁甫，后改字太素，号兰谷先生。祖籍隩州（今山西省河曲县）。金哀宗正大三年生于金朝首都南京(今河南开封市)。后流寓真定（今河北正定县）、建康（今江苏南京市）。

白朴曾经生活在当时中国最有文化教养的家庭环境中。祖父、伯父、叔父皆为当时知名诗人。父亲白华也是金朝著名文士，他于金宣宗贞祐三年（1215年）中进士后，便离开故乡，到京师做官。初为应奉翰林文字，累迁为枢密院判官，右司郎中。《金史》有其列传。白朴是他的次子。幼年时，白朴与父母居住在金朝首都汴京。政治地位的优越和书香门第的高贵，使白朴的童年时代沐浴在一片绚丽的阳光之下。



图42　清刻《九金人集·天籁集》插图白朴像

然而，好景不长。金哀宗天兴元年（1232年），元蒙军队挥戈南下，进犯金朝首都。京师粮尽援绝，金哀宗出奔河南商丘，白华奉命随驾。第二年，金朝元帅崔立降元，汴京失守。父亲随金哀宗外出未归，母亲张氏在战乱中失落。那一年白朴才七岁。当时，京师久被围困，粮尽民饥，蒙古军队驱赶饥民"北渡就食"①。白朴才得以在父执元好问的保护下，北渡黄河，避难于

① 《续资治通鉴》卷一六七。

山东聊城。元好问是金代著名文学家。元白两家本系世交，有通家之好。两家子弟每每效法唐代元稹白居易的友情，常以诗文相往来。因而，元好问对白朴关怀得无微不至，如同己出一般。一次，白朴生病，元好问“昼夜抱持，凡六日，竟于臂上得汗而愈”[①]。尽管白朴在元好问的多方照顾下，得以衣食无忧，学业未断，但是，对于国破家亡悲剧的过早承受，却给白朴幼小的心灵刻下了难以痊愈的创伤。据元人王博文《天籁集·序》记载，白朴经此丧乱之后，“自此不茹荤血，人问其故，曰‘俟见吾亲，则如初’”。数年之后，白朴才与父亲相聚，但母亲却再也没能回来。

成年之后，白朴“生长见闻，学问博览”[②]，颇负盛名，但生不逢时，生活道路一直坎坷不平。更为重要的是，白朴无法在感情上接受夺去了自己母亲的元蒙统治者。元世祖中统二年，居住在真定的中书左承相史天泽看上了他的才华，想将他推荐给元世祖忽必烈。白朴“再三逊谢”[③]，宛转拒绝。他情愿过“郁郁不乐”、“放浪形骸”的生活[④]，以词曲和杂剧创作为生。在现实中，白朴也与当时的一些显贵如史天泽、军民万户蔡国公张柔、真定路总管府总管贾文贵等来往，还曾有称颂之词送给他们，然而在内心深处，却与他们泾渭分明。这样，因憎恶目前而眷顾过去，他自然而然地把旧日生活的温馨视为至善至美的境界，从而一味沉浸在对往昔的怀恋中，这些都体现在他的作品中。

白朴大约活到八十余岁，因为其时他还在作词，但卒年不可辨。白朴死后，因为儿子贵显，被元皇室追封为嘉议大夫，掌礼议院太卿[⑤]。

---

① [元] 王博文《天籁集·序》。
② [元] 王博文《天籁集·序》。
③ [元] 王博文《天籁集·序》。
④ [元] 王博文《天籁集·序》。
⑤ 参见曹本《录鬼簿》白朴小传。

白朴一生共作杂剧十六种。曹本《录鬼簿》记载十五种：《秋江风月凤皇船》、《鸳鸯简墙头马上》、《肖翼智赚兰亭记》、《唐明皇秋夜梧桐雨》、《韩翠苹御水流红叶》、《董秀英花月东墙记》、《祝英台死嫁梁山伯》、《楚庄王夜宴绝缨会》、《苏小小月夜钱塘梦》、《薛琼月夜银筝怨》、《唐明皇游月宫》、《汉高祖斩白蛇》、《阎师道赶江》、《泗上亭长》、《崔护谒浆》。另据《北词广正谱》和《词林摘艳》著录，白朴还有《李克用箭射双雕》杂剧。其中《梧桐雨》、《东墙记》、《墙头马上》三种今存，《流红叶》、《箭射双雕》有残曲。白朴的散曲今存十六首小令，四种套曲，多为叹世、写景、歌咏男女恋情之作，文字清丽俊逸，无元人一般散曲中轻佻、庸俗之陋习，颇为后世词人称赞。白朴词作甚多，有百余首，收入作者《天籁集》，内容多为登临怀古、嘲咏风月、酬人赠答的篇章，是研究白朴生平、思想极其珍贵的史料。



图 43　明万历顾曲斋刊《古杂剧·梧桐雨》插图

二、怀旧意绪

与关汉卿的激烈、王实甫的平和、马致远的怨忿不同，缠绕着白朴内心世界的，是一种沉郁浓重的怀旧情绪。作为一代剧作家，

他不是那种呼唤时代风雨的歌手，而是徜徉在回忆的世界里吟唱内心感受的骚客。他不会唱大江东去的壮歌，只善吟小桥流水的悲曲。隐映在他的剧作笔墨间的，是凄凉的身影和悲戚的面容。

沉重的追恋往昔的情绪，几乎缠绕、陪伴着白朴一生。为了摆脱阴冷的心境，白朴曾想方设法麻醉自己。在其词作和散曲中，他忽而大倡“劝饮”，忽而又主张“嗜睡”，甚至在欢情爱欲中寻求解脱：“天公不禁自由身，放我醉红裙”①；“温柔乡里寻常到”②，“相偎相抱取欢娱”③；“少年枕上欢，杯中酒好天良夜，休辜负了锦堂风月”④；“今朝有酒今朝醉，且尽樽前有限杯”⑤；“不因酒困因诗困，常被吟魂恼醉魂。四时风月一闲身，无用人，诗酒乐天真”⑥。这种“放浪形骸”、“玩世滑稽”的生活态度，在其剧作中也时有流露。《墙头马上》⑦ 第一折中，李千金与裴少俊在墙头第一次相见，便唱出了“休道是转星目上下窥，恨不得倚香腮左右偎；使锦被翻红浪，罗裙作地席”的一曲【后庭花】。而《东墙记》⑧ 中董秀英的相思曲则是“今晚近黄昏，独宿心间闷……串香焚被冷谁温，引人多情梦里人”⑨。这些不符合大家闺秀性格、身分，更不可能出自初恋少女的情迷之词，虽然对剧作的思想内容有一定损伤，但对研究作家心理却独具价值。它为我们撩起了剧作家意识深处的重重帷幕，使我们看到由

---

① 【木兰花慢】，《歌者樊娃索赋》，《天籁集》卷下，四库全书版。

② 【庆东原】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 201 页。

③ 【题情】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 195 页。

④ 【双调·乔木查】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 207 页。

⑤ 【中吕·阳春曲】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 194 页。

⑥ 【中吕·阳春曲】，《全元散曲》，中华书局 1991 年版，上册第 194 页。

⑦ 《元曲选》本，以下俱同不注。

⑧ 近人据文笔风格及结构特征，或疑《东墙记》非白朴之作，或疑此剧已经明人改编。因皆无确凿证据，故仍从旧说，以《东墙记》为白朴剧作。

⑨ 《元曲选》本。

于猝不及防而置身于洪水猛兽中所产生的、从而缠绕了白朴一生的心理创伤和心理失重。

心灵的创伤是难以平复的。生在动乱时代，无力拯救世态，挽回局势，又不能洁身而退；长在富贵之家，往日的繁华难再，今日的前途又不可测。过去与现在，理想与现实，这些不可化解的矛盾在他心里纠结着，缠绕着，终生都无法排解，也无力挣脱。“岂有梁鸿高世志，也无司马题桥笔”①，这是他隐忍的自艾自怨。“念一身九患，天教寂寞，百年孤愤！”② 这是他耿耿于怀的不平！从这些无可奈何的精神自诉中，我们不难体察到那个时代的巨大阴影。以这样的心境去写杂剧，他选择了《梧桐雨》。

当然，白朴的失落感和怀旧情绪中，还是缺少点什么。特别是与关汉卿等剧作家相比，在真诚的后面，好像缺乏强烈的激情；在忧郁当中，缺少深沉的况味；在淋漓尽致之后，缺乏催人奋起的力量。失落的呻吟，如果面对着歌舞升平的时代，如果面对着衣食无忧的人们，也许会博得一些情感上的怜悯。但在苦难深重的元朝，在那需要呐喊的时代，它却显得过于温弱了。那是需要熊熊烈焰的时刻，它却只能燃起一点细小的火苗。

三、悲凉的《梧桐雨》

《梧桐雨》③ 表现著名的唐明皇与杨贵妃的爱情故事，早在中唐时期，白居易据此已经写出千古名作《长恨歌》。面对这一多少人歌咏过的题材，白朴不是被唐明皇与杨贵妃爱情的传奇色彩所吸引，也无意于像历史学家那样从政治上探究李隆基的失

① 【满江红】《同郑都事复用前韵退讫所租学田》，《天籁集》卷上，四库全书版。

② 【沁园春】《监察师巨源时辟予为政因读嵇康与山涛书有契于予心者就谱中辞书谢》，《天籁集》卷下，四库全书版。

③ 《元曲选》本，以下俱同不注。

败。引起他强烈情感共鸣的，是这个皇帝由盛而衰的特殊遭遇和由此而产生的悲凉心境。这正可以借来抒发他自身的悲怨情怀。于是我们看到，《梧桐雨》的情节、结构都未留下惨淡经营的影子。人物没有精雕细刻，宾白多率意为之，甚至留有信手抄袭史书的痕迹。然而，剧中人物那一股股凄凉的意绪，却像一段段乐章那样，被铺排得有条不紊而又淋漓尽致。



图44 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·梧桐雨》插图

按照元杂剧结构安排的惯例，第四折多是情节的逻辑高潮。夫荣妻贵、骨肉团圆、得道成仙、大报冤仇……而《梧桐雨》的第四折，却是剧中主人公的情感高潮。剧情没有任何发展，全部曲词都用来表现唐明皇的内心活动。这在元杂剧的结构安排中是一个特例，与它相似者只有马致远的《汉宫秋》。全折二十三支曲子，就像一首抒情诗那样，抒发了唐明皇睹物怀人、怅惘、悲哀的情怀。

面对栩栩如生的贵妃像，唐明皇既惊叹画工手段之高明，又觉得深深不能满足："画不出沉香亭畔回鸾舞，花萼楼前上马娇，一段儿妖娆。"过去朝夕相伴的美人永无相见之日；过去视为寻常之事的筵宴、歌舞、赏心乐事均成旧梦；过去颐指气使、支配

一切的权力已不再拥有，甚至连修一座杨妃庙这样的事都无力办到……过去所经历的一切都因为已经失去不可复得而变得分外美好，陪伴着唐明皇的只剩下了相思、愧悔、忆旧、伤逝。

如此心境，又赶上了秋雨梧桐的情境，便越发变得令人难以忍受起来。“那窗儿外梧桐上雨潇潇。一声声洒残叶，一点点滴寒梢，会把愁人定虐。”“这雨一阵阵打梧桐叶凋，一点点滴人心碎了。”“润濛濛杨柳雨，凄清院宇侵帘幕；细丝丝梅子雨，装点江干满楼阁……都不似你惊魂破梦，助恨添愁，彻夜连宵。”“雨和人紧厮熬，伴铜壶点点敲，雨更多泪不少。雨湿寒梢，泪染龙袍，不肯相饶，共隔着一树梧桐直滴到晓。”在这段描写秋雨梧桐的千古绝唱中，白朴几乎倾尽了他的心力和才智。那一幕幕阴冷、凄清的意境，既不同于唐人温庭筠【更漏子】下阙以梧桐夜雨状写离情别绪的画面，也有别于后代词人以夜雨梧桐描摹愁思的雕刻。他使一个大梦初醒之人来面对梧桐夜雨的情景，梦中的欢乐与眼前的悲凉两两相对，就显得更为凄怆和迷离。

毫无疑问，《梧桐雨》是一出悲剧。但它的悲剧性不表现为生死相见的生命厮杀，也不表现为人与自然的对抗毁灭。白朴着重展现的是一种心理悲剧，是一种失落之后难以寻找的悲剧。这种悲剧虽然缺少外在的动作性和戏剧性，但其价值绝不在那种生死搏斗、生命毁灭的情节悲剧之下。因为，这种看似平淡的心灵悲剧有时更接近生活本身，它使我们领略到了人类精神世界的存在方式及其价值意义。白朴是不幸的，但又是幸运的。作为一个剧作家，他在《梧桐雨》中对于悲剧外在形态与表层结构的扬弃，对于悲剧真正核心——精神因素的把握，使他在中国戏剧文学史上，永远地刻上了自己的名字。

四、怨愤的《墙头马上》

《墙头马上》是白朴的另一著名剧作。它与关汉卿的《拜月亭》、

王实甫的《西厢记》、郑光祖的《倩女离魂》被合称为元代四大爱情剧。如果说，白朴在《梧桐雨》中所表达的社会性感受是悲观消极的话，那么，《墙头马上》所体现出来的则是对于个人幸福的微弱追求，白朴借此泄露出了他面对凄苦人世的怨愤情绪。

《墙头马上》的本事来源于唐代诗人白居易的新乐府《井底引银瓶》。这一故事在民间传说和戏剧作品中广泛流传。宋代话本《西山一窟鬼》中有“如青梅窥少俊，似骑红杏出墙头”的句子，可见此故事已流传颇久。宋代有《裴少俊伊州》的官本杂剧，金元有《墙头马》院本，宋元间有《裴少俊墙头马上目成记》戏文，由于这数种作品都没有传本，很难看出白朴创作与它们的关系。仅就《井底引银瓶》这首诗来看，白朴沿用了其中一见钟情的爱情模式，然而却改变了诗中女主人公最后被驱逐无路可走的悲惨收尾，而代之以境遇改变后的大团圆结局。



图 45　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·墙头马上》插图

主人公李千金是一个颇为明朗的女性。与崔莺莺的含蓄、内向不同，与张倩女的身心分离也不同，李千金对那个时代通行的原则、规范的亵渎，对那种普遍信念和思维方式的嘲弄，对那种公认的、习已为常之婚姻模式的背离，采取的是公开、坦率的态度。她那我行我素、毫无顾忌的行为准则，她那辞情激烈的抨击和辩白，她那热烈如火般的性格，都显示了一种不同于数千年来传统所强加于女性身上的柔弱、自卑、顺从等精神特点，而体现

出一股决断、豪爽、雄强的阳刚之气。

李千金是皇帝宗室洛阳总管的女儿。她“尤善女工，深通文墨，志量过人，容颜出世”。不满于自己久处深闺、与世隔绝的生活状态，她盼望着能够走出家门。在后花园赏花时，她触景生情，闺怨顿生：“这千金良夜，一刻春宵，谁管我衾单枕独数更长，则这半床锦褥枉呼做鸳鸯被。流落的男游别郡，耽搁的女怨深闺。”白马书生裴少俊突然出现在墙外，她不由得睁大了眼睛。裴少俊那俊俏的面容和潇洒的仪表，一下子就吸引住了她的目光：“呀，一个好秀才也！”梅香在一旁提醒她：“小姐休看他，倘有人看见。”她却毫不在乎：“咱待要暗偷期，咱先有意，爱别人可舍了自己。”接到裴少俊的爱情诗简后，她立即回约，定于当晚后花园幽会：“闺深拘束暂闲游，手捻青梅半掩羞。莫负后园今夜约，月移初上柳梢头。”并提醒裴少俊跳墙时，“这一堵粉墙儿低，这一带花阴儿密”。

李嬷嬷发现了他们的幽情，李千金敢作敢当，承担责任：“是这墙头掷果裙钗，马上摇鞭狂客”，“送春情是这眼去眉来”。并慷慨陈词，为自己辩解：“龙虎也招了儒士，神仙也聘与秀才，何况咱是浊骨凡胎。一个刘向题倒西岳灵祠，一个张生煮滚东洋大海。却待要宴瑶池七夕会，便银汉水两分开；委实这乌鹊桥边女，舍不得斗牛星畔客。”见嬷嬷不肯通融，千金解下“搂带裙刀”，以自杀相胁迫，最终争得了嬷嬷的同意，她毅然抛弃了父母和家庭，与裴少俊私奔长安。

千金之女李千金，由于缺乏正当名分，竟然在裴家后花园里过了七年“不明白好夜良天”的日子，并为裴少俊生下一双儿女。她盼望着早日结束这种囚禁般的生活：“甚日得离书舍”，但又担心“老相公撞将来”，拆散他们的幸福家庭。裴尚书最终发现了后花园里的秘密，盛怒之下，辱骂她是“娼优酒肆之家”，指责她“与人淫奔”，并声言要把她送官治罪。面对突如其来的

责骂，李千金只好竭力抗争，为自己申辩："谁识他歌舞台榭，甚的是茶房酒舍。相公便把贱妾拷折下截，并不是风尘烟月。"裴尚书责骂千金败坏风俗："做了个男游九郡，女嫁三夫。"李千金辩解道："我则是裴少俊一个！"并说："这姻缘也是天赐的！"裴尚书坚决要赶走李千金，在父亲的压力下，裴少俊写了休书。千金既恨裴尚书"毒肠狠切"，又怨丈夫"软揣些些"，最后在瓶坠簪折的失败中，只得含怨忍愤离开了裴家，"把这个没气性的文君送了也！"

裴少俊应举得官，前往总管府寻求千金重续旧好，李千金严辞拒绝。裴尚书得知千金是李总管的女儿，也和夫人一道前来陪罪。千金开始坚不相认，无奈一双儿女苦苦哀求，又恐重新与儿女分离，她只得屈从现实，但却旧事重提，再次以卓文君的榜样表明自己行为的合理性："自古至今，则您孩儿私奔哩？""只一个卓王孙气量卷江湖，卓文君美貌无如。他一时窃听求凰曲，异日同乘驷马车，也是他前生福。怎将我墙头马上，偏输却沽酒当垆？"李千金的一腔怨愤，终于得到了畅泄。白朴对于桎梏人生幸福的外在阻力的怨愤，也同时通过主人公的口倾倒出来。

千百年来，在"父母之命，媒妁之言"的律令制约下，在"聘则为妻，奔则为妾"的棒喝威吓下，多少男女被纳入"七岁不同席"、"授受不亲"的"大防"中，多少青年在没有社交、没有爱情、与世隔绝的封闭环境中消磨着青春和生命。长期的禁锢和隔绝造成了性格的扭曲和心理的逆反，愿望的力量总是同禁令的严厉程度成正比的。这种逆反心理刺激了他们的好奇心与病态的遐想，而一见钟情的婚恋模式正是他们对抗传统礼教之反作用力的必然结果。因而，历代描写男女爱情的文学作品，不论是小说还是戏剧中的男女主角，大多采用的是这一模式。但是，将这一模式强调到极端，使之突破了一切伦理防线，并对之进行公开而正面的提倡与歌颂者，惟白朴一人而已。

第三节 郑光祖的自强

一、方正人格与创作

作为元曲四大家之一，郑光祖的剧作在元中叶以后的文坛上占有重要的位置。

曹本《录鬼簿》中郑光祖的小传云："光祖字德辉，平阳襄陵人。以儒补杭州路吏。为人方直，不妄与人交，故诸公多鄙之，久则见其情厚，而他人莫之及也。病卒，火葬于西湖之灵芝寺，诸吊送各有诗文。"由此可知，郑光祖是一位由北方南下寻求出路的文人。钟嗣成将其列入"方今已亡名公才人，余相知者，为之作传"一栏内，可知其活动的年代，约在元代中后期。

也许是因为"相知"的缘故，钟嗣成在其小传中不仅写出了他的简略身世，而且提及了他"为人方直"的品格。郑光祖似乎是一个耿介清高的人。"方直"者，多为那些因有抱负、有才干而执着于自我尊严，不肯顺从时风众势的人。他们特立直行，刚正不阿，不会左右逢源，不甘逆来顺受，因而也很难讨得别人的欢心。这大概也是郑光祖在仕途上以"杭州路吏"始，亦以"杭州路吏"终的内在原因。

与宋代吏人不准做官的规定不同，元代官吏制度为："儒有岁贡之名，吏有补用之法。"① 吏员具备入仕资格，凡任满规定的年限且无大差错者，皆可逐层升迁，直至进入"流内"而就职入仕。郑光祖生活的元代中后期，科举尚未恢复，由吏员而官员，是他所能选择的惟一道路。尽管吏道杂而多端，吏员地位卑下，但若顺利的话也很有前途："虽名卿大夫，亦往往由是跻要

① 《元史·选举志一》。

官，受显爵。"[1] 郑光祖以儒补杭州路吏，远离家乡，冒受风尘于万里之遥，显然是由于仕途的吸引。然而，他没有想到的是，他终生都未能再向上跨进一步。据《元史·选举志一》记述，大德之后，承平日久，吏治腐败混乱，仕途上"侥幸之门多，而方正之路塞"，"刀笔下吏，遂窃权势"，以故"天下习儒者少，而由刀笔吏得官者多"。郑光祖既是儒吏，人又"方直"，读解他的杂剧作品，也可以发现，他透过文字留给后人的形象确实有些庄重的色彩，所以，在官场的角逐中他自然会败下阵来。

郑光祖所作杂剧，曹本《录鬼簿》记载十七种：《紫云娘》、《齐景公哭晏婴》、《周亚夫细柳营》、《李太白醉写秦楼月》、《丑齐后无盐破连环》、《陈后主玉树后庭花》、《三落水鬼泛采莲船》、《王太后摔印哭孺子》、《放太甲伊尹扶汤》、《秦赵高指鹿为马》、《㑇梅香翰林风月》、《醉思乡王粲登楼》、《周公辅成王摄政》、《送青琐倩女离魂》、《虎牢关三战吕布》、《谢阿蛮梨园乐府》、《崔怀宝月夜闻筝》。朱权《太和正音谱》著录郑光祖杂剧十八种，增加一种《哭孙子》。另外，明脉望馆抄校本《程咬金斧劈老君堂》杂剧，卷首有董其昌跋语，也定为郑光祖的作品。合计一共十九种。其中历史剧占了二分之一还多，共十种，其余多为文人事迹和爱情剧。现存八种：《王粲登楼》、《倩女离魂》、《㑇梅香》、《周公摄政》、《伊尹扶汤》、《无盐破连环》、《三战吕布》、《程咬金斧劈老君堂》。但后面四种的著作权都有人提出疑问。郑光祖现存小令六首，套数二种。朱权称其"出语不凡，若咳唾落乎九天，临风而生珠玉，诚杰作也"[2]。

二、《王粲登楼》的自信

郑光祖有着过强的自尊和自信。这自尊和自信，建立在他对

---

① 《元史·选举志一》。
② ［明］朱权《太和正音谱》。

自己才学的自持上，建立在他对信念的执着中。在《王粲登楼》① ——他的代表剧作中，主人公王粲对于自己文韬武略的一一列举，是郑光祖的感情寄托之点：

“六韬三略，淹贯胸中。惟吾所用，何但孙武子十三篇而已哉。”“论韬略呵，我不让姜子牙兴周的显战功。”“论谋策呵，我不让张子房佐汉的有计画。”“论扎寨呵，我不让周亚夫屯细柳安营扎寨。”“论点将呵，我不让马服君仗霜锋点将登台。”“论胆气呵，我不让蔺相如渑池会那气概。”“论才干呵，我不让管夷吾霸诸侯那手策。”“论行兵呵，我不让霍嫖姚领雄兵横行边塞。”“论操练呵，我不让孙武子用兵法演习裙钗。”“论智量呵，我不让齐孙膑捉庞涓则去马陵道上施埋伏。”“论决战呵，我不让韩元帅困霸王在九里山前大会垓。胸卷江淮。”



图 46 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·王粲登楼》插图

这样详详细细、不厌其繁的道白与唱词，带有明显的自剖性质。他以英雄自比，渴望着以自己的才学报效国家。“我怎肯空隐在严子陵钓滩，我怎肯甘老在班定远玉关。大丈夫仗鸿鹄之志，据英杰之才，我则待大走上韩元帅将坛。”“我则待辅皇朝万姓安。”“要见天颜，列在鹓班，书吓南蛮，威

① 《元曲选》本。此节引文皆同不注。

振诸藩，整顿江山，外镇边关，内剪奸顽。”

然而，这样一个身揣大略、心怀天下，又“知天文，晓地理，观气色，辨风云，何所不通，何所不晓”的“补天才”，却没有施展其才干的疆场。剧中的王粲因受官场的排挤而沦落荆州，无计度饥寒。现实中的郑光祖也始终沉郁下僚而不得依例升迁。卑微的社会地位，造成了他那通往功名之路的关山遥远，阻隔重重。他只能在无望的期待中，压抑着建功立业的渴望，克制着怀才不遇的烦恼，忍受着“久居在箪瓢陋巷，风雪柴关。穷不穷甑有蛛丝尘网乱，窘不窘炉无烟火酒瓶干”的饥寒，听凭那缓慢的、一点一滴的、默默无闻而又毫无意义的生命的磨损。

这里的难堪，是一匹不能驰骋飞奔的烈马的痛苦，是一位无法厮杀征战的将士的悲哀。鲁迅先生有言：“人们灭亡于英雄的特别的悲剧者少，消磨于极平常的、或者简直近于没有事情的悲剧者却多。”① 郑光祖正是这类众多悲剧者之一。

郑光祖的《王粲登楼》，因为跳出了元代文人那种消极悲观、凄楚哀婉的情感色调而备受称赞。尤其是剧中主人公王粲那“不肯曲脊于人”的顽强而又高傲的秉性，对“小人儒”与“浮云”等奸邪之辈的痛斥，对“儒冠误人”问题的清醒以及与邪恶势力保持严格界限的决心，都使这部剧作超出了个人身世咏叹的范畴，而成为古往今来普天下遭遇不偶、漂泊未遇的文人士子们的叹世心声，从而受到了历代饱学之士们的高度评价。

在戏剧风格方面，明人李开先《词谑》盛赞《王粲登楼》杂剧四折俱优：“浑成慷慨，苍老雄奇。”并特别全文转录了第三折。何良俊也盛赞：“至于《王粲登楼》第三折，摹写羁怀壮志，语多慷慨，而气亦爽烈。至后【尧民歌】、【十二月】，托物寓意，

① 鲁迅《几乎无事的悲剧》，《鲁迅全集》第六册，人民文学出版社 1981 年版，第 371 页。

尤为妙绝，岂多调脂弄粉语者可得窥其堂庑哉！”①

但在这种称誉声中，《王粲登楼》中的一些明显不足之处被掩盖了，像人物形象塑造的一般化以及戏剧结构的粗糙平庸等，都被忽略不计。直到清代才有人指出，《王粲登楼》中蔡邕有意激发主人公上进而故意轻慢他，以此构成矛盾冲突的方法，是元杂剧中经常套用的结构模式。清人梁廷枏在其著《藤花亭曲话》中说：“《渔樵记》剧刘二公之于朱买臣，《王粲登楼》剧蔡邕之于王粲，《举案齐眉》剧孟从叔之于梁鸿，《冻苏秦》剧张仪之于苏秦，皆先待以不情，而暗中假手他人以资助之，使其愿意进取；及系显贯，不肯相认，然后旁观者为说明就里。不特剧中宾白同一板印，即曲文命意遣词，亦几如合掌，此又作曲者之故尚雷同，而非独扮演者之临时取办也。”梁廷枏正确指出了《王粲登楼》在结构上陈旧蹈袭的毛病，批评得很中肯。不过，即使如此，瑕不掩瑜，《王粲登楼》的艺术造诣仍然令后人仰止。

三、灵肉之分《倩女离魂》

应该说，《王粲登楼》的成功主要得力于剧中渲染的慷慨磊落的气势与情调。而在另一部名作《倩女离魂》② 中，郑光祖却对剧中人物作了灵肉分离的尝试，从而将人的精神世界与现实世界对立起来，并在舞台上进行了生动展现。他把人的思想感情有形化、具像化、立体化，使之成为人们可见、可听、可触摸、可感受的生动形象。这一崭新的艺术形象一出现在舞台上，就给人带来极其强烈的刺激和震动。

《倩女离魂》的题材取自唐代陈玄祐的传奇小说《离魂记》，《太平广记》卷三百五十八《神魂》类记其事甚详。杂剧内容与

① ［明］何良俊《四友斋丛说》卷三十七。

② 《元曲选》本。此节引文皆同不注。

之大同小异：张倩女和王文举本为“指腹为婚”的未婚夫妇。王文举进京赶考途中，专程到张家探望岳母和未婚妻。倩女与文举两情相恋，张母却以“俺家三辈儿不招白衣女婿”为由，令二人以“兄妹”之礼相见。折柳亭送别之后，倩女思念成疾，躯体卧病在床，灵魂却追随王文举一同而去。王文举中了状元之后，被任命为衡州府判，携倩女衣锦还乡。回到家后，倩女的离魂与在家的躯体合而为一。

身魂一分为二的情节设计，基于郑光祖对于男女爱情强烈程度的理解。本来，张倩女即使不随情人私奔，婚姻也不会受到任何威胁，因为母亲并没有将她改嫁他人，只是渴求先得到功名富贵。但倩女执着于一片真情，却对母亲的间阻产生巨大的反叛心理。她对母亲的不满情绪油然而生：“俺娘向阳台路上，高筑起一堵云雨墙”，“可待要隔断巫山窈窕娘，怨女鳏男各自伤，不争你左使着一片黑心肠！你不拘箝，我可倒不想；你把我越间阻，越思量！”王文举也用功名富贵来安慰她，倩女却宁要爱情，不要富贵：“厮随着司马题桥，也不指望驷马高车显荣耀。”“你若是似贾谊困在长沙，我敢似孟光般显贤达……我情愿举案齐眉傍书榻，任粗粝、淡薄生涯，遮莫戴荆钗，穿布麻。”正因此，望着远赴京华的王文举背影，她拿定了主意，决定“私离绣榻”，与他“同走天涯”。“我这一点真情缥缈，他去后不离了前后周遭，厮随着。”

然而，私奔在当时毕竟是件惊世骇俗的大事。当倩女离魂追至王文举船上，正在暗自欣喜庆幸，即遭到王文举的迎头怒斥：“古人云：‘聘则为妻，奔则为妾。’老夫人许了亲事，待小生得官回来，谐两姓之好，却不名正言顺？你今私自赶来，有玷风化，是何道理？”面对王生卫道的迂腐，倩女回答得相当干脆：“你振色怒增加，我凝睇不归家。我本真情，非为相唬，已主定心猿意马。”“你抛闪咱，比及见咱，我不瘦杀，多应害杀。”王

文举怕老夫人知道了责怪，因为爱情而变得勇敢起来的倩女则大胆表示："他若是赶上咱，待怎么？常言道：做着不怕。"

于是，私奔者做了堂堂正正的夫人，享尽人间风光；待聘的却委顿病榻，"眼见的千死万休，折倒的半人半鬼"，若非魂兮归来，险些无法喜庆团圆。"想当日暂停征棹饮离尊，生恐怕千里关山劳梦频。没揣的灵犀一点潜相引，便一似生个身外身，一般般两个佳人：那一个跟他取应，这一个淹煎病损。母亲，则这是倩女离魂。"倩女这最后一支曲子，不仅巧妙地交代了事情原委，而且点出了作者的良苦用心。郑光祖用这种似幻却真，若虚却实，身魂交替，恍惚迷离的描写，不仅以其强烈的戏剧效果吸引着观众的身心，而且以其悖于情理的荒诞情节完成了一个象征：青年男女在爱情的执着和"父母之命"的巨大矛盾中痛苦不堪。旺盛的生命力裹挟着他们不计利害、不顾一切地冲往生命铺就的爱情之路，而传统礼教却逼迫着他们屈就于陈旧的婚姻模式之中，不得动弹。前者是精神无限度地向外飞扬，后者则是精神无限度地向内收敛。灵魂的张扬享受着出生入死、天真而自然的情爱，而沉重的肉体则只能接受残酷现实的束缚。在这部剧作中，灵魂与肉体的离异和交战象征着现实与理想的矛盾。结果是理想插上翅膀，在生命力的驱动下腾跃而上。现实则如倩女那沉重僵硬的躯体，被传统礼教死死缠住，上天无路，入地无门。

这种象征和比喻具有极其丰富的现实意义。作为一位对现实有着深刻思考和真知灼见的剧作家，郑光祖早已感受到中国传统婚姻模式的缺陷和弊病，承认爱情在男女婚姻中的绝对支配位置。但是，这种在理论上只需一步即可完成的见解，在实践的刻度表上也许需要上千年的历史进程才能实施。郑光祖正是借剧作对于倩女身心两方面真实动人的对比刻画，揭示成功者的经验，总结失败者的教训，从而给那些陷入情与礼的矛盾中不可自拔的青年男女们指明了一条前进的途径。



图47　明万历顾曲斋刊《古杂剧·倩女离魂》插图

《倩女离魂》的象征手法在艺术上的价值在于：它为戏剧揭示人物内心世界的丰富性和复杂性开辟了一条崭新的道路。或者说，为刻画人物的精神风貌提供了一种新颖的舞台手段。有人说，艺术的最高目的，在于表现人的本质，在于表现人类的美点和弱点。而现实生活却是无比的复杂，人们的心里犹如倒海翻江的巨澜，表面上却可以酷似风平浪静的海面。如何表现人类这种复杂的身心状态，是历代艺术家呕心沥血的努力所在。郑光祖的《倩女离魂》，无疑是一次成功而有意义的尝试，它使人物藏在内心的思想感情立体化，使人物精神可感化，使抽象情绪舞台化，将理想与现实、躯体与心灵、艺术真实与生活真实，那么令人信服而又和谐完美地体现于倩女一人身上，从而成功地完成了这次创作。

明人孟称舜十分欣赏《倩女离魂》，认为此剧兼具《西厢记》和《牡丹亭》二剧“传情”之长，并指出“《牡丹亭》格调原祖此”①。王实甫曾在《西厢记》写到“草桥店梦莺莺”，将莺莺与张生团聚的希望寄托于梦境，但并未实现。而郑作中的倩女却

① ［明］孟称舜《古今名剧合选·柳枝集》。

"离魂"出走，与情人同居三年，将梦境发展为现实。到了明人汤显祖《牡丹亭》那里，更是让女主人公杜丽娘与意中人在梦中幽会，出生入死，赢得爱情。《倩女离魂》在这条戏剧创作浪漫情节链的传承方面，起到了承前启后的作用。

王国维先生也极其推崇这部剧作。他在《录曲余谈》中说："余于元剧中得三大杰作焉。马致远之《汉宫秋》，白仁甫之《梧桐雨》，郑德辉之《倩女离魂》是也。马之雄劲，白之悲壮，郑之幽艳，可谓千古绝品。今置元人一代文学于天平之左，而置此三剧于其右，恐恒将右倚矣。"① 其看重若此。当然，王国维所推重的，主要还是郑光祖的语言风格。在《宋元戏曲史》中，他专门提到这部剧作：

> 其写男女离别之情者，如郑光祖《倩女离魂》第三折：
>
> 【醉春风】空服遍瞑眩药不能痊，知他这腌病何时起，要好时直等的见他时，也只为这症候因他上得、得。一会家缥缈呵，忘了魂灵。一会儿家精细呵，使著躯壳。一会儿家混沌呵，不知天地。
>
> 【迎仙客】日长也愁更长，红稀也信尤稀，春归也奄然人未归。我则道相别也数十年，我则道相隔著数万里。为数归期，则那竹院里刻遍琅玕翠。
>
> 此种词如弹丸脱手，后人无能为役；惟南曲中《拜月》、《琵琶》差能近之②。

王国维先生的称赞的确很有道理。然而，就《倩女离魂》顺利实

① 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年，第227页。
② 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年，第86页。

现了人物性情复杂性和内心世界丰富性的舞台形象转换来说，我们认为更应该作为评价它的重点。

四、一缕劲风

郑光祖和他的同时代人一样，毫无例外地忍受着社会动荡过程中所有的痛苦、迷惘、孤独的煎熬。同时，他还得承受着他那“矜骄傲慢，不肯曲脊于人”① 的个性所带给他的所有压抑与耻辱。然而，与所有的悲观失望者不同，躁动于郑光祖胸中的，是一颗强健的心。“伊尹曾埋没在耕锄内，傅说也劬劳在版筑间。有宁戚空嗟白石烂，有太公垂钓磻溪岸，有灵辄谁济桑间饭。”②从他所列举的这些榜样来看，相异于白朴的哀怨，也有别于马致远的义愤，郑光祖精神构成的基本要素是坚忍、执着，是一种永无消歇的渴望奉献的焦灼。在他的心灵深处，有一块不容侵犯的圣地。

自尊、自信、自强不息的秉德，使他将自己的痛苦和不幸吞咽、隐忍在心的深处，而以极大的热情挂虑着天下。他留给人们的剧作，不是个人在仕宦途中的沉浮荣辱，不是身边琐事的形象记录，也不是青楼闺房里的秘闻趣事。他在走笔行文间无法掩饰的，始终是对燮理阴阳、鼎鼐伦常的执着，这才是他源出于心河而回荡在稿纸上的浪花与水珠。《伊尹扶汤》、《周公摄政》、《三战吕布》、《无盐破环》，是他笔下的剧作题材；刘备、晏婴、周亚夫、程咬金，是他着意刻画的剧中人物；“语多慷慨，而气亦爽烈”③，是他的创作风格。虽然，郑光祖建功立业、报效家国的理想和愿望在现实中没有实现，但是，由他的笔，由他的剧

① 《王粲登楼》，《元曲选》本。
② 《王粲登楼》，《元曲选》本。
③ ［明］何良俊《四友斋丛说》卷三十七。

作，由他的人物所体现出来的那种孜孜不倦的进取精神和追求意志，却永远地融入了人类最可宝贵的精神财富之中。

在元杂剧作家中，郑光祖是独树一帜的，而在整个中国文化史上，郑光祖的心态却有着极为广泛的概括性和典型性。其精神的血脉，无疑连结着千百年来中华民族无数仁人志士的丹心英魂。听着他那“一片心扶持社稷，两只手经纶天地，谁不待执戟门庭，御车郊原，舞剑尊席”[1] 的告白，我们不难联想到屈原那“虽九死其犹未悔”的耿耿忠心；杜甫那“致君尧舜上，再使风俗淳”的执着信念；陆游那“位卑未敢忘忧国”的自我激励；辛弃疾那“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营”的英雄魂魄。这种精神的深层心理基石，虽然是“兼济”与“独善”、“不屈”与“不移”的儒家传统，但由此而产生出来的伤时忧国的责任感，则显示着人类精神的高贵和不可战胜。

能够容纳天下的胸襟是博大的。正是因了这种博大，郑光祖在当时就赢得了人们的普遍尊敬：“名香天下，声振闺阁。伶伦辈称‘郑老先生’，皆知其为德辉也。”[2] 钟嗣成作【凌波仙】吊词称赞他：“乾坤膏馥润肌肤，锦绣文章满肺腑，笔端写出惊人句。番腾今共古，占词场，老将服输。翰林风月，梨园乐府，端的是曾下工夫。”[3]

元人周德清在《中原音韵·序》里将郑光祖列入“关、郑、白、马”四大家之第二位，并在“定格四十首”中选入了《王粲登楼》的【中吕·迎仙客】曲，且给予了高度评价：“【迎仙客】累百无此调也。美哉，德辉之才，名不虚传！”他还在“作词十法”中“六字三韵”条引用了郑光祖《周公摄政》的【太平令】

① 《王粲登楼》，《元曲选》本。
② ［元］钟嗣成《录鬼簿》。
③ ［元］钟嗣成《录鬼簿》。

曲调。明人何良俊更是把郑光祖推为元曲四大家之首："元人乐府称马东篱、郑德辉、关汉卿、白仁甫为四大家。马之词老健而乏姿媚，关之词激厉而少蕴藉，白颇简淡，所欠者俊语。当以郑为第一。"① 当然，纯从文词论剧曲，是传统文人的一贯视点，并不能作为我们今天全面评价一个剧作家的依据，但他们的意见却是可以借鉴的。

① ［明］何良俊《四友斋丛说》卷三十七。

第五章　一些特色剧作家

茫茫星空中，除去那几颗硕大的亮星之外，还有众多的星斗，它们的数量极多、蕴含极大，虽然各有其价值，但又彼此差异不大。我们如何来大致了解其面貌呢？特色，或许应该作为一个观察视角。元杂剧里有些共通的剧作类型，特点鲜明，每种类型通常又能举出其代表作家与作品。让我们就从这里切入。

第一节　公案剧：孟汉卿的《魔合罗》

元代法制黑暗，因而杂剧里面的公案剧盛行。各种各样的刑事犯罪和民事纠纷，从来都是各类戏剧表演极好的题材内容。古今中外，莫不如此。当然，不同国家戏剧中的这类故事，带有各自不同的乡土特点，而中国元代的这类公案剧作，还带有那个特定时代的特殊印记。这类作品在元杂剧中所占的比重极大，数量也多。如《后庭花》、《生金阁》、《神奴儿》、《绯衣梦》、《合汉衫》、《盆儿鬼》、《勘头巾》、《硃砂担》、《灰阑记》、《替杀妻》、《合同文字》等。这些剧作中的故事情节，或杀人劫货，或图财害命，或因奸投毒，或贪色行凶。事实真相，多被掩盖在扑朔迷离的大千世界之下，再加上被害者多为无权无势者，因而呼冤叫屈者有之，埋怨天地鬼神不公者有之。在这种情况下，执掌着审

案定狱大权的“父母官”们的秉公执法以及经验智慧，就成为这些冤狱能否平反的关键所在了。孟汉卿的《智勘魔合罗》[1]，描写的就是一位清官张鼎通过调查研究，取得了人证物证，终于昭雪了一桩冤案的故事，可以作为这类戏的代表。

孟汉卿是亳州人，钟嗣成《录鬼簿》将他列入“前辈已死名公才人”之列。贾仲明为他作的挽词【凌波仙】云：“已斋老叟播声名，表字相同亦汉卿。《魔合罗》一段题张鼎，运节意脉精。有黄金商调新声。喧燕赵，响玉音，广做多行。”[2] 词里提到“喧燕赵”，似乎孟汉卿是在大都与河北一带知名的作家。虽然他只有一种杂剧流传下来，但从中可知他熟悉并关怀市井小民的命运，谴责那些不仁不义、道德沦丧之辈，呼唤着救民于水火的清官出现。

这是一桩小人物的悲剧。孟汉卿将李德昌的不幸归结为命运的安排。百日之内的血光之灾似乎是他无法逃脱的厄运。然而，剧作者又没有把笔触停留在这一命运悲剧的表层，而是将犀利的笔锋指向了世道的黑暗，指向了由于传统观念的破坏导致的人心不古和道德沦丧，指向了导致李德昌死亡、玉娘被冤枉的人为因素。

李文道是李德昌的堂弟，是“嫡亲的家属”。然而他却丝毫不念及亲情，屡次调戏其嫂刘玉娘。兄长宽厚仁慈，不忍家丑外扬，每每原谅他，他却不思悔改；其父的严厉训斥，他也充耳不闻。最后竟天良丧尽地亲手毒杀其兄，并在法庭上公然行贿，落井下石，欲置玉娘死地而后快。这一人物的无耻凶残、道德沦丧何以达到如此程度？人们无法不因此而联想到元代贤愚混淆、人妖颠倒的特定社会环境。刘玉娘的冤案，并没有复杂到不可问津的地步，但河南府那位视告状的为其“衣食父母”的县令却“不

---

① 《元曲选》本。此节引文均出此本，不再注出。

② 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1991 年版，第二册第 199 页。



图48　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·魔合罗》插图

会整理"，和"糊涂成一片"的萧令使串通一气，贪赃枉法，致使刘玉娘屈打成招。而那位手持势剑金牌，有先斩后奏之特权、自认为清廉明察的完颜女真人河南府尹，视人命如草芥，胡乱走走过场就判斩了刘玉娘。当张鼎力主重审此案时，他为了顾全自己的面子，推诿责任，百般阻挠，险些使刘氏屈死九泉。如此官僚制度和司法制度，如此官僚老爷和办案人员，处于社会底层的刘玉娘等人，若想重见天日，能不比登天还难吗？

当然，孟汉卿描写的重点还不在这些小人物身上。刘玉娘最终保全了自己的性命，李文道也未能逃脱应得的惩罚，关键在于张鼎这个人物的出现。作为河南府六案都孔目，他正直而又充满智慧。在刘玉娘将被"押出市曹、杀坏了者"的关键时刻，他见

她“带着枷锁，眼泪不住点儿流下”，心有所动。根据“存乎人者莫良于眸子，眸子不能掩其恶”的经验，初步判断她“必然冤枉”。当然，仅凭这一点印象是不能做出正确结论来的，正确的结论来自周密的调查。他先是当面讯问了刘玉娘的“词因”，后又查看了原来定案的“供状”，便抓住了案情中的矛盾和疑点，大胆地提出了问题：“银子又无，寄信人又无，奸夫又无，合毒药人又无，谋合人又无。这一行人都无，可怎生便杀了这妇人？”

面对张鼎的质问，王府尹指东道西，不作正面回答；萧令使则怪他“多管”闲事，十分不满，在府尹面前恶意挑拨，说张鼎骂府尹是“葫芦提”。府尹恼羞成怒，大骂张鼎是“欺压”上司的“贼吏”，责成他用三天时间问成此案，否则就要他“替刘玉娘偿命”。面对着无法拒绝的挑战，张鼎虽有些后悔和埋怨，但还是下定了审理此案的决心：“直教平人无事罪人偿。”

他“闷恹恹废寝忘食……要搜寻百谋千计”，终于准确地选择了破案的突破口：找到那个去刘玉娘家里送信的“寄信人”，也就找到了破案的线索。他传来刘玉娘，接二连三地向她提问，从姓名、年龄、身材、面庞，乃至皮肤颜色、家庭住址、进城原因以及与死者的关系等细微末节，他都一一问到。然而刘玉娘却什么也回答不出来。这时的张鼎既没有失去信心，也没有责怪刘玉娘，而是想方设法，从多方面启发刘玉娘的思路。他似乎是毫不经意的一句关于时间的问话，一下子打开了刘玉娘记忆的闸门。她想起了去年七月七，“有一个卖魔合罗的寄信来”，还给了孩子“一个魔合罗儿”。这一线索，使案情发展到了一个新的阶段。

剧中最为精彩的一幕是张鼎勘问魔合罗一折。面对这尊土木形骸的泥偶，张鼎又是祷告，又是许愿：

魔合罗，是谁图财害命？李德昌怎生入门就死了？

要分别那不明白的重刑名，魔合罗，全在你，你。若出脱了这妇衔冤，我叫人将你享祭，煞强如小儿博戏。

魔合罗，是谁杀了李德昌来？你对我说咱！

木雕泥塑的魔合罗自然始终无动于衷，张鼎只好责怪："枉塑你似观音像仪，怎无那半点儿慈悲面皮？"然而就在对魔合罗的反复把玩、审视中，他猛然在魔合罗的底座上发现了高山的名字，从而顺藤摸瓜，找到了李文道这一线索。又在李文道父子之间设置机关，"着这些儿见识"，诱使其父说出真情，让李文道无法再狡猾抵赖，案情终于大白于世。最后，"刘玉娘供明无事"，"李文道谋杀兄长，押赴市曹处斩"。

至此，张鼎从冤案的发现、初步调查、提出案情疑点、承担重审责任、选定破案突破口、发现魔合罗、勘问魔合罗、勘问高山和李文道父子，直到案情大白、冤狱平反这一相当曲折的过程最终结束。在这一系列的活动中，张鼎的聪明才智、他不惧权势的正直品格、他重视调查研究的科学态度以及实事求是的务实精神，都得到了淋漓尽致的刻画。张鼎这一不顾个人安危、解民于倒悬的清吏形象的塑造，传达了人民在元蒙贵族统治下，渴望有"青天"出现的心灵呼声，也为元代的官吏们提供了一个可以仿效的楷模。

这部剧作在艺术上的主要特点，是对魔合罗这一道具的巧妙运用。高山挑着魔合罗到五道将军庙避雨，既亮明了他"货郎儿"的身分，也交代了他和李德昌在庙中的相识，使案情的重要关系人进入矛盾冲突之中。高山送魔合罗给李德昌的儿子佛留，显露了他的热心和重信义的品质，也因此将他更深一步地卷入案情之中。张鼎反复启发刘玉娘回忆寄信人的情况，引出魔合罗，极力渲染了魔合罗出现的重要性，既推动了剧情的发展，又描写

了张鼎审理此案的决心、信心和细心。

此折戏剥茧抽丝，层层逼近，写得活泼诙谐，戏剧效果十分强烈。作者的寓意也就在这热烈的剧场气氛中传达给了人们：世界上没有什么神仙能够显灵显圣，即使是有着大慈大悲之名的观世音菩萨，在人命关天的危急时刻也照样冷若冰霜，不能张开仁慈之口去解救众生的苦难。《魔合罗》的这一主题，将它与元代其他公案戏利用鬼神作为破案突破口，“写戏无法，出个菩萨”的惯用模式，明显地区别开来。

第二节 李逵戏：康进之的《李逵负荆》

元代社会混乱，恶霸横行，人们向往以勇力救民倒悬的英雄，因此梁山好汉事迹受到歌颂。元明杂剧里的水浒戏有三十余种，流传至今者有十种，其中有六种可以确定为元人所作[①]。在这三十余种作品中，有十四种以李逵为主角，几乎占了二分之一。现存的六种水浒剧中，以李逵为主角的剧目有四种之多。而康进之《李逵负荆》[②] 则是其中最有代表性的作品。在这部剧作中，康进之通过李逵的形象，对梁山泊的农民聚义进行了立场鲜明、感情炽烈的正面歌颂，这在元杂剧以及整个戏曲史上，都是罕见的。

康进之，曹本《录鬼簿》称其为棣州（今山东惠民）人，将他排名在“前辈已死名公才人”之列。贾仲明作【凌波仙】吊康进之云：“编集鬼簿治安时，收得贤人康进之。偕朋携友莺花市，编《老收心》李黑厮，《负荆》是小斧头儿。行于世，写上纸，

① 参见聂绀弩《水浒是怎样写成的》，《人民文学》1953 年 6 月号；《李逵负荆摭谈》，《光明日报》1978 年 7 月 25 日。
② 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

费骚人和曲填词。"① 词意没有提供更多的信息量，看来贾仲明对康进之并不熟悉。康进之作有杂剧二种：《黑旋风老收心》、《梁山泊李逵负荆》。《黑旋风老收心》在《录鬼簿》和《太和正音谱》中皆有著录，但剧本佚失，本事不详。《梁山泊李逵负荆》今有两种传本：一为《元曲选》本，一是《古今名剧合选·酹江集》本。两种传本的曲文、宾白略有不同。此外，《雍熙乐府》尚存有康进之散曲套数【双调·新水令】《武陵春》一种。

"杏黄旗上七个字，替天行道救生民。"宋江的这首上场诗是梁山泊聚义事业的根本意义和全部内容。因而，李逵对梁山的热爱，出自他对聚义事业的执着与忠诚。清明时节，被统治者视为贼窝盗巢的梁山泊，在李逵眼里却是这般美好："和风渐起，暮雨初收。俺则见杨柳半藏沽酒市，桃花深映钓鱼舟。更和这碧粼粼春水波纹绉，有往来社燕，远近沙鸥。"如此旖旎风流的曲文，竟由如此鲁莽粗豪之黑汉子的嘴里唱出，这一对照不仅诙谐有趣，而且突出了李逵对梁山的热爱。接下来的念白情调就更加风趣，让人忍俊不住，刚刚还在诌文的李逵，话头一转："人道我梁山泊无有景致，俺打那厮的嘴！"



图 49　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·李逵负荆》插图

正是出于这种纯朴的感情，

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1991 年版，第二册第 197 页。

当李逵听到酒家王林哭诉，并看到王林拿出来的见证红搭绢膊时，误以为宋江霸占了王林的女儿，不由得怒不可遏，大叫起来："宋江，这是甚所为，甚道理！不知他主着何意？激的我怒气如雷！"回到山上，他指着宋江和鲁智深大骂："俺哥哥要娶妻，这秃厮会做媒。元来个梁山泊有天无日！"他大闹聚义堂，甚至要砍倒杏黄旗，说是怕别人骂"俺梁山泊水不甜人不义"。在这一场误会中突现出来的不仅是李逵那黑旋风般疾恶如仇的性格，而且是他对梁山泊聚义事业的无限忠诚。李逵如此，其他人也如此。吴用劝生李逵气的鲁智深下山捉拿歹徒，强调的也是"聚义"二字："你只看聚义两个字，不要因这小忿，坏了大体面。"对梁山泊英雄来说，聚义是他们团结共事的口号，也是他们为之奋战的神圣事业。替天行道救生民，是他们的责任，也是剧作家对他们的期望和赞美。

康进之生活的时代，正值蒙元贵族的铁蹄踏入中原大地的初年。这些统治者不但不替天行道，而且还助纣为虐，包庇、纵容权豪势要、衙内地痞们肆无忌惮地横行不法。善良的被压迫者将希望或是寄托于虚无缥缈的彼岸世界，或是寄托于严正清明的清官身上，或是期待着高居于九天之上的神仙来主持正义。像康进之这样，将希望放在武装起来的农民草泽英雄身上，确实是表现了现实意义极其重大的主题。元代统治阶级把起义的农民武装力量诬之为盗贼，并且予以残酷镇压，康进之却在《李逵负荆》中公然为之唱赞歌，宣称他们的聚义事业之正义性，这在当时不仅需要眼光，而且需要勇气。

《李逵负荆》在艺术上的突出成就，是生动地描写了李逵淳朴、憨厚、鲁莽、火爆，然而又粗中有细的性格，使这个独特的人物形象丰满而完整。他好酒贪杯，路上碰到王留，第一句话就是问哪里有酒，王留害怕想溜，李逵赶上去揪住就要打。听王林说女儿被"贼汉"抢走，李逵以为王林在污蔑梁山好汉，发狠

道："一把火将你那草团瓢烧成为腐炭，盛酒瓮摔做碎瓷瓯。绰起俺两把板斧来，砍折你那蟠根桑枣树，活杀您那阔角水黄牛。"后来听信王林，他又不分青红皂白，马上要回梁山和宋江见个高低。见到宋江鲁智深，他冷嘲热讽，蓄意挑衅，越说越想越气越恼，拔出板斧，冲向聚义堂前，照着"替天行道"的杏黄旗就砍。最后对质证明他错了之后，李逵一不诡言狡辩，二不设法逃避，只是自认倒霉，知错即改，乖乖地仿效廉颇，背负着荆杖，向宋江请罪。戏中李逵单纯、莽撞、风趣、直率的性格历历在目，已经使我们看到了后来小说《水浒传》里李逵的影子。

剧作家在突出李逵莽撞粗鲁特征的同时，没有忘记描写他粗中有细、耽小心眼的性格侧面。他听到王林老汉的哭诉，怒火万丈，但没有忘记向王林索要宋江抢夺其女的证据；和宋江、鲁智深一起下山对证的路上，他紧跟着二人怕他们逃走；王林辨认时，李逵先告诫宋江："他是一个老人家，你可休唬他。"王林说人不对，李逵怪宋江瞪了眼，又怪鲁智深不该先吆喝一声……这种设法防止别人捣鬼、自己被捉弄的"小心眼"似的算计，使李逵的形象丰满了起来，避免了元杂剧人物塑造中概念化、类型化的一般弊病，成为血肉鲜活的人物典型。

由于剧作的一系列戏剧冲突都建立在误会的基础上，而误会又建立在李逵天真直率、鲁莽憨厚的性格基础上，因而整个冲突发生、发展、解决的过程中充满着喜剧色彩，这是《李逵负荆》在艺术方面的另一特点。语言的夸张、幽默，又强化了它的喜剧风格。如李逵刚上场时的自报家门："吃酒不醉，不如醒也。俺梁山泊上山儿李逵的便是。人见我生得黑，起个绰号叫俺做黑旋风。"生动活泼，情趣盎然。李逵误信王林之言后，怒气冲冲地跑回山寨，见了宋江既不施礼，也不寒暄，而是对着吴用冷嘲热讽："学究哥哥，喏！帽儿光光，今日做个新郎；袖儿窄窄，今日做个娇客。俺宋公明哥哥在哪里？请出来和俺拜两拜。俺有些

零碎金银在这里，送与嫂嫂做拜见钱。”辛辣，尖刻，对上山问罪的紧张气氛是一种有效的调济。再如李逵负荆请罪的时候，天真地希望宋江打几下了事。宋江不打，坚持要他打赌时许下的那颗头。李逵叫了起来：“哥哥，你真个不肯打？打一下，是一下疼；那杀的，只是一刀，倒不疼。”宋江说：“我不打你。”李逵高兴了：“不打？谢了哥哥也！”说罢便走。以如此轻松、风趣的口气处理如此紧张的情节，使人们既为李逵捏着一把汗，又为他可笑的举止所陶醉。

《李逵负荆》对小说《水浒传》的创作产生过重大影响。《水浒传》第七十三回关于李逵负荆的情节，与元杂剧《李逵负荆》基本相同，这说明康进之所创造的李逵形象，为施耐庵提供了借鉴。但由于文体的限制，小说里的这一节文字丧失了多数的喜剧成分，相比较而言，还是杂剧中的李逵更为可爱些，也更为血肉丰满。

第三节　伦理剧：秦简夫的《东堂老》

元代由于异族统治，社会风气混乱，传统的伦理道德信仰遭受冲击而倾斜，带来众多的社会问题。于是，剧作家们出来试图补天，创作了一批以伦理说教为主题的剧目。这类剧作多取材于历史上著名的伦理故事，或当代生活中奉守传统道德规范的楷模人物，加以铺陈敷演，以达到高台教化的目的。刘唐卿的《降桑椹蔡顺奉母》、郑廷玉的《看钱奴买冤家债主》、无名氏的《小孙屠焚儿救母》、无名氏的《孟德耀举案齐眉》、无名氏的《张公艺九世同居》等都是。由于时代未能为其提供新颖的伦理道德观念，也由于它们在接受新的思想感情方面不如元代爱情剧那样明显、积极，因而这部分剧作与其他题材的剧作比起来，显得有些缺乏生气、陈旧与消极。但是，传统伦理道德的双重性，也决定了这批剧作在思想意义方面的双重性。撇开其中较为浓烈的说教

意味和较为严重的概念化倾向不谈，我们还是可以看到一些超阶级、超时代的普遍性生活准则的体现，这些准则作为传统美德，长期为不同层次、不同种类的人们所共同遵守，诸如忠诚老实、勤劳勇敢、虚怀若谷、勤俭节约等等。秦简夫《东堂老》[①] 中就包含着有这类普遍意义的伦理道德观念，成为元杂剧家庭伦理题材方面的代表作。

秦简夫是钟嗣成列入“方今才人”一栏中的剧作家之一，生活年代大致与钟嗣成相仿，为元代后期杂剧作家。他在大都一带擅名一时，中间曾南下杭州，后又回到大都。秦简夫作有杂剧五种。《天寿太子邢台记》（“天”字王国维校注本作“夭”）和《玉溪馆》两种已佚，本事不详。今存《东堂老劝破家子弟》、《义士死赵礼让肥》（一作《孝义士赵礼让肥》）和《陶贤母剪发待宾》三种，以《东堂老》较为著名。

《东堂老》描绘的是由儒而商的东堂老李实不负故友之托，教育友人之子扬州奴浪子回头的故事。扬州奴是一个典型的浪荡子弟，整日里忙着与地痞、纨绔们一起吃喝嫖赌，不务正业，躺在父亲赵国器为他建造的安乐窝里坐享其成。父亲对他的所作所为十分失望，临死前将儿子和一部分银两托付给友邻李实照管。扬州奴不服李实管教，在游浪弟子柳隆卿、胡子传二人的教唆引诱下，恣意挥霍家财。十年光景，“把那家缘过活，金银珠翠，古董玩器，田产物业，孳畜牛羊，油磨房，解典库，丫环奴仆，典尽卖绝”，最后又卖掉栖身的房子。李实暗中一一买回。扬州奴终至钱财用尽，搬到城南破瓦窑中居住，“吃了早起的无晚夕的，每日家烧地眠，炙地卧”，穷愁潦倒，走投无路。而柳隆卿和胡子传两个帮闲子弟乘机落井下石，坑害扬州奴。至此扬州奴才明白误入歧途，但悔之已晚。他开始回心转意，偷偷地向李妻

① 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

借了一贯钱做本钱，走上了父亲创业的道路——为商贾，做买卖。先是卖炭，后又卖菜，忍饥挨饿，积累钱财。李实见扬州奴确实回心转意，遂将购得的赵家家产如数归还。



图 50　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·东堂老》插图

这部剧作以劝诫浪荡子弟勤俭持家为宗旨，俨然是一篇诫子弟文。扬州奴从娇生惯养败家，沦为赤贫，后幡然醒悟，艰苦创业，直至财富自至的五部曲，是剧作者为所有的家庭所指出的浪子回头的必由之路，是条还归正本之路。只有经过了这条道路，败子才能重新获得他所处身的社会环境的认同，也才能获得传统文化观念的认同。元明之际，经商、做买卖，已经成为人们观念形态中“还正的本”，这与前代文化意识中以农耕为本，以经商为末的观念有着明显的不同。但勤俭致富、浪荡败家的道理却是为人们普遍认同的。在李实为归产所举行的宴会上，扬州奴之所以能够得到众多街坊邻居的接受，就是因为他终于走上了这条还归正本的道路。

“交友宜慎”也是剧作者在此剧中着重强调的一种道德观念。李实只是赵国器的近邻之友，但他信奉“受人之托，终人之事”的传统信义原则，对朋友之子一直尽心规劝管教，费尽心血，终于使这个几乎沦为乞丐的败家子弟“临危自省”，重新走上了自食其力的生活，这时他又归还全部家产，可谓义气干云。而常与

扬州奴交往的柳隆卿、胡子传虽然自称是“读半鉴书的秀才”，实际上是一对既无恒产，又无正当职业的寄生虫。他们“不会做什么营生买卖”，全凭一张嘴，靠着扬州奴骗吃骗喝，最后使扬州奴倾家荡产。近朱者赤，近墨者黑；近君子，远佞人。这些传统说教，虽然在一定程度上把人的质量归之于环境因素，从而对人自身的主体性、能动性因素有一定忽视，但其间所蕴涵的道理，却也反映了一种普遍的事实，从而为人们所接受。

由于《东堂老》所反映的生活内容被局限在家庭的窄小范围内，既没有爱情描写花前月下的浪漫情调，又缺乏英雄传奇铁马金戈的激烈场面，也没有神仙道化题材虚幻迷离的气氛，要写得引人入胜是很不容易的。然而，剧作家准确把握住家庭与社会生活千丝万缕的联系，选取典型的细节描写，以及富于性格化的人物对白，以小见大，从平淡中出新奇，写得很有人情味，从而调动起观众的浓厚兴趣。

例如楔子写赵国器病重濒危，命儿子扬州奴去请邻居东堂老过来议事，这本来可以用一句话交代过去，但作者却通过一段父子对话的细致描写，揭示了扬州奴好逸恶劳、懒惰成性的特点：

（赵国器云）你去请将李家叔叔来，我有说的话。

（扬州奴云）知道。下次小的每，隔壁请东堂老叔叔来。

（赵云）我着你去。

（扬云）着我去，则隔的一重壁，直起动我走这遭儿。

（赵云）你怎生又使别人去？

（扬云）我去我去，你休闹，下次小的每，鞁马。

（赵云）只隔的个壁儿，怎要骑马去？

（扬云）也着你做我的爹哩，你偏不知我的性儿，

上茅厕也骑马哩。

下文写到赵国器叫扬州奴抬张桌子来写文书，扬州奴说："哎哟，我长了三十岁，几曾掇桌儿，偏生的偌大沉重。"这段貌似平淡的对话以及"骑马"、"抬桌"等细节形象而生动地揭示了扬州奴娇生惯养的性格特征，为下文扬州奴的败家作了很好的铺垫。

再如第三折写扬州奴沦为叫花子之后，梦中仍在狎妓享乐，妻子唤醒他时还发脾气："我打你这丑弟子，天那，搅了我一个好梦，正好意思了呢。"这一细节将这个浪荡子、败家子刻画得入木三分，进一步说明他的劣根性根深蒂固。

在塑造柳隆卿、胡子传这两个骗子的形象时，秦简夫更多地运用了漫画式的手法，从而制造了喜剧效果。这两个名字在元杂剧中，与梅香、红娘一样，是某一类人物的代名词，在萧德祥的《杨氏女杀狗劝夫》、郑廷玉的《冤家债主》等剧中都曾出现，集中代表着社会上一种专门引诱富家子弟堕落的教唆犯。他们主要充任剧作中插科打诨的角色，制造笑料，例如出场自报家门的自嘲："不养蚕桑不种田，全凭马扁度流年。"例如怂恿扬州奴卖房，扬州奴说无处居住，柳隆卿便说："我家里有一个破驴棚。"扬州奴又说无法做饭，胡子传便说："我家里有一个破沙锅，两个破碗，我都送与你，尽勾了你的也。"这些插科打诨，尽管是元杂剧作家塑造丑角、增添喜剧气氛的惯常技巧，但用在这里又没有脱离人物性格而成为单纯的逗笑，因而，既塑造了狡诈可憎的骗子形象，又增强了喜剧效果。

要使剧作吸引人，就必然要培养观众的期待情绪，《东堂老》里的悬念设置也值得称道：赵国器写下托孤文书给东堂老，却不向观众交代文书的内容，埋下了伏笔，引起了观众的期待心理。到最后一折，东堂老设宴遍请街坊邻居，让扬州奴当众宣读文书，才揭开了赵国器托银，东堂老赎买家产的谜底。这个结果既

在观众的猜测之中，又出乎其意料之外，极大地满足了观众的好奇心，收到很好的效果。

秦简夫的其他两部剧作也都是宣扬孝悌、友谊等传统美德之作，其取材范围虽与《东堂老》不同，但所表现出的道德取向却与之一致。丰富而深厚的传统文化涵量，使秦简夫的杂剧带有十分明显的书卷气。他还特别喜欢化用前人诗句，有些化用得十分巧妙，点石成金，为剧作增色不少。但曲词中用典太多，有卖弄之嫌，又过多地引经据典，甚至在剧中搬用或化用儒家经典《论语》原句，伤害了它的艺术性。

第四节　杨梓的忠臣义士剧

杨梓的名字不见于《录鬼簿》，《元史》中也无传，仅在元刊本《古杭新刊关目霍光鬼谏》下题署其名。但是杨梓却是一位在元代杂剧作家中官高显赫的人物。杨梓出身南宋世家，籍贯为海盐澉浦（今浙江省海盐县内）。他的生年已不可考，于至元三十年（1293 年）曾随元军出使爪哇，后官至嘉议大夫、杭州路总管，卒于元泰定四年（1327 年），卒后追封弘农郡侯，谥康惠①。由此知道，杨梓也是元代前期杂剧作家。今存杂剧三种：《霍光鬼谏》、《忠义士豫让吞炭》、《功臣宴敬德不伏老》。

这三部剧作题材皆取自历史上的忠臣义士故事。霍光秉承"为皇家，出气力，使杀我也死而无怨"② 的做人准则，大义灭亲，直至死后为鬼，还不忘向皇帝揭发儿子谋逆的罪行；豫让为替智伯复仇，不惜漆身吞炭、残身苦行，甚至献出自己的生命，

① 参见［元］姚桐寿《乐郊私语》、《元史·爪哇传》、陈旅《安雅堂集》卷一《杨国材墓志铭》。

② 《霍光鬼谏》，元刊本。此节引文俱出此本，不再注出。

图的是“则索为主忘身，便是俺为臣尽忠”[1]；尉迟恭遭忌被贬，仍然不忘报国，只求“尽忠心天知地知”[2]。赤心报主的忠君思想，是这些剧作主人公的一致性格，也是杨梓系列剧作的主旋律。在元杂剧中，这类作品并不多见，因而显得很有特点。

杨梓在创作这些杂剧时，虽然依据的是历史题材，但却不追求严格意义上的“历史真实”。其中一些情节设置，甚至与史实有着很大的出入。如据史书记载，霍光是汉代名臣，受武帝遗托，辅立昭宣二帝，秉国二十年，功在刘氏，史家喻以伊尹、周公，称为忠臣。但他大权独揽、政由己出的势焰，也每每令皇帝感到不自在。尤其是霍夫人为使爱女在宫闱夺宠，令人毒杀了许皇后，更是在皇室与霍氏之间种下了危机。霍光知道以后，未忍举发，最终导致了霍禹等人在他死后的谋叛以及由此而招致的族诛之祸。《霍光鬼谏》采用的是同一事件，但剧中的霍光却没有采取包庇的态度。他早就看出了霍山、霍禹是不肖子孙，并对他们献妹进宫以邀宠的举止愤怒万分。他多次向宣帝要求，“将此二贼打为庶民，成君下于冷宫”。临终之时，他更是清醒地认识到：“这两个，吃剑头，久以后死得来不如猪狗，臣子怕连累着三尺荒丘”，因而向宣帝告求一纸赦书，“不争剖开亡父新丘冢，不交人唾骂微臣业骨头，勋业都休”。甚至在他死后，忠魂还要返回宫中：“冷飕飕风摆动引魂幡，也是我为国家呵一灵儿不散。高挑起纱照道，轻摆着马镝环。我待学垒卵攀栏，将我那有仁德帝王谏。”这些情节都是作者想象和虚构的产物。

《敬德不服老》的题材出自《唐书·尉迟敬德传》：

> 敬德好讦直，负其功。……尝侍宴庆善宫。时有班

---

① 《豫让吞炭》，脉望馆抄校古今杂剧本。此节引文俱出此本，不再注出。
② 《敬德不伏老》，明刊《金貂记》附刻本。此节引文俱出此本，不再注出。

> 在其上者。敬德怒曰："汝有何功合坐我上？"任城王道宗次其下，因解喻之。敬德勃然，拳殴道宗，目几至眇。太宗不怿而罢，谓敬德曰："朕览汉史，见高祖功臣获全者少，意常尤之。及居大位以来，常欲保全功臣，令子孙无绝。然卿居官辄犯宪法，方知韩彭夷戮，非汉祖之愆。国家大事，惟赏与罚；非分之恩，不可数行。勉自修饰，无贻后悔也。"

尉迟恭居功自傲，殴打和事佬李道宗，因而受到了李世民的责备。而杨梓的剧作中，这段情节变成了李道宗凌辱功臣，在功臣宴上僭居上座；尉迟恭不忿，打落了他的牙齿，受到罢职处分。这种变动，突出强调了功臣的勋业，宣扬了功臣遭受辱没时的义愤。

通过这些剧与史的出入，我们可以看出杨梓剧作的一些特点。他的几部作品反映的都是君臣关系。而这种关系，不是君臣之间知遇相得的契合融洽，也不是君明臣忠的理想模式，而构成另外一种特殊的结构：杨梓对他笔下的忠臣义士都倾注了满腔热情，而对至高无上的君主却总是颇有微词。豫让吞炭中的智伯，倚势向韩、赵、魏索地，以致招来杀身之祸。《霍光鬼谏》中，野心勃勃的霍山、霍禹得以身居高位，终成叛逆，是宣帝不纳忠言、一再加封的结果，霍光不顾"子父情肠"，多次谏阻，他不但不听，反而"天颜"恼怒。《敬德不服老》中，李世民听信谗言，使尉迟恭被迫还乡，功高遭贬，"太平不用旧将军"，尉迟恭不肯上朝辞别皇帝，发泄了对李世民的一腔怨恨："哎，我没来由献甚勤？知他君负其臣，臣负其君？若留得恶楚强秦，（带云）若有西楚霸王，（唱）怎生来便诛了韩信？"

忠而见谤，能不见用，杨梓剧作中的主人公都不同程度地不得志于朝廷。他们或者因功高而遭贬，或者已察觉到了国事的危

机，但却回天无力；他们牢骚满腹，忧愤齐天，但又总是能够止于礼义，不逾规矩；他们为主忘身、为臣尽忠，更多体现的是道德的而不是现实的思想感情；他们坎坷的遭遇和执拗、郁闷的性格色彩，都似乎与剧作者杨梓的身世以及心境有着千丝万缕的联系。

与杨梓的长孙杨元坦有着二十年交往的文人姚桐寿，“得拜其先茔及高曾以下诸像”，对杨家的事情知道得不少，他在所著《乐郊私语》里曾提到杨梓这几部剧作的寓意：“今杂剧中有《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》、《敬德不服老》，皆康惠（杨梓）自制，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳。”看来是道出了杨梓创作初衷的。

杨梓的先世可以追溯到宋初诗人、翰林学士杨亿（974～1020年）。杨家“宋之盛时，有自闽而越而吴居澉浦者，累世以材武取贵仕，入国朝仕益显，最号钜族”①。杨梓的祖父杨春，曾官宋武经大夫；父亲杨发，官宋右武大夫、利州刺史、殿前司选锋军统制官、枢密院副都统，降元后授明威将军、福建安抚使，领浙东西市舶总司事。杨梓本人在元代以嘉议大夫、杭州路总管致仕，秩正三品②。如此显赫的一个世代簪缨之家，给予杨梓生活经历乃至感情心理上的影响当不会小。然而，正当他仕路亨通、福星高照的四十多岁之盛年时期，却突然投闲置散了③。

什么原因不得而知。从他仅存的剧作来看，似乎是因与君主的政见不同所致。他常常借剧中人物之口，以古喻今，评论军国大事，抒发个人政见。如《霍光鬼谏》中的霍光，连篇累牍，高谈阔论，对着君王论古证今，甚至临终前还不忘进言：

---

① ［元］陈旅《安雅堂集》卷十一《杨国材墓志铭》。

② 参见［元］黄溍《松江嘉定等处海运千户杨君墓志铭》，《金华黄先生文集》卷三十五。

③ 参见陈旅《安雅堂集》卷十一《杨国材墓志铭》。

【倘秀才】陛下！开赦书撒放罪囚，薄税敛存恤户口，随路州城把庙宇修。诛不择骨肉，赏不避亲仇，恩从上流。

【滚绣球】陛下！交军衣袄旋旋关，军粮食日日有，便使杀他也不辞生受，敢舍性命在剑戟戈矛。不争咱粮又催税又催，那其间敢不收麦不熟，枉并的他一家家逃走，岂不怕笞杖徒流。陛下开仓赈济穷百姓，敢不自然乐业安家不趁求。则这的是治国元由。

《豫让吞炭》中，豫让谏阻智伯伐赵，其理由是："自古为君先爱民，圣人道不患寡而患不均。若是近大臣，远佞人，则这的是经纶天下本。""主公是智超群，也不合势威人。全不肯去暴除邪，发政施仁。好勇兴兵起军，全不肯偃武修文。"豫让所讲的这些大道理，构成了第一折的主要内容。他的思想见地，不仅大大超越了"刺客"的水准，也未必是题中应有之义。而这些发政施仁、去暴除邪、薄税减徭、节用爱民的建议，完全是针对元代现实政治存在的问题而发。如税役问题，《元史·食货志》提到，自至元、大德以后，"国用寖广，除税粮、科差二者之外，凡课之人，日增月益。至于天历之际，视至元、大德之数，盖增二十倍矣，而朝廷未尝有一日之蓄，则以其不能量入为出故也。"杨梓的朋友贯云石在仁宗皇庆初年，也曾上疏万余言陈"释边戍以修文德"等六事，未见采用。也许，正是在国事治理方面的观念差异和看法不同，造成了杨梓与元蒙上层统治者的矛盾，也造成了杨梓被弃置不用的悲剧命运。在获得权势地位以后，沽名钓誉似乎较为容易，因为这更容易与环境取得某种协调，而实现自己的政治理想却很难，因为他所面对的，是一个刚刚从文化蒙昧状态中走出来的民族。这决定了他的追求必然是一种理想化的、难以

真正实现的梦幻。

对于这种忠臣遭弃、致仕还乡的遭遇，杨梓的胸中充满着不平和愤慨。在《敬德不服老》这部杂剧中，他借尉迟恭之口，将满肚子的块垒淋漓尽致地倾泻了出来。剧作极力渲染尉迟恭为唐朝开拓疆土，立国安邦的盖世功劳，而对他降将身分的强调则是曲意为杨家降元之举开脱："一自降唐出介休，苦征恶战数十秋。两条眉锁江山恨，一片心怀社稷忧。"这自然是杨梓的自我表白。被革官罢职后，尉迟恭虽自称参透了禅机，内心里却无法做到平心静气，所以徐茂公略施小计，他便奉命出征了。徐茂公以年纪高大不宜再出激他，尉迟恭那烈士暮年、壮心不已的满腔豪情，喷涌而出：

【耍三台】我老只老呵，老了咱些年纪。老只老呵，老不了我胸中武艺。老只老呵，老不了我龙韬虎略。老只老呵，老不了我妙策神机。老只老呵，老不了我一片忠心贯白日。老只老呵，尚兀自万夫难敌。俺老只老，止不过添了些雪鬓霜髭。老只老，又不曾驼腰曲背。

【尾声】老只老呵，则我这水磨鞭不曾长出些白髭须，量这厮何须咱费力。你看这厮，明日在垓心里，绰见我那铁扑头、红抹额、乌油甲、皂罗袍，他便跳下马受绳缚，着这厮卷了旗、卸了甲、收了军、拱手儿降俺这大唐国。

在这里，尉迟恭不服的，绝不只是年龄的衰老，更有他被迫离朝的命运。而这种功臣见弃的悲愤，绝不仅仅属于他个人，也不仅仅属于杨梓，一代又一代的致仕卿相、弃政文人，都在吟唱着这一共同的传统主题。因而，《不服老》的咏叹就具有了某种代表性和典型性，从而获得了生命力。

对于杨梓的忠臣义士剧，我们作如上理解。

第六章　一些剧作家的倾向

元杂剧作家群体中，一些人以其特色为人所注目，另一些人则常常有着近似的追求，而近似之中又有区别。这一章里，将就一些倾向相同或相近的剧作家及其剧作，进行比较性的论述，以期获得一些有价值的印象。

第一节　社会意识：张国宾与李潜夫

存在决定意识，这是一个朴素而古老的真理。在这里，通过张国宾和李行道二人的比较，我们可以看到剧作家的生活道路、社会经历是怎样地决定、支配着他们的意向选择，以及这些意向因了作家生活足迹的差异而又有着怎样的不同。

一、张国宾

和元代大多数剧作家不同，张国宾是以演员兼编剧两栖者的身分登上元代剧坛的。

张国宾（一作张国宝），曹本《录鬼簿》说他是“大都人，即喜时营教坊勾管。”明初朱权《太和正音谱》取其谐音，开有“张酷贫”的名字，列人“娼夫不人群英”的队列中，自然是因为他的身分低贱。贾仲明增补【凌波仙】挽张国宾的词说他是

"教坊总管喜时丰，斗米三钱大德中，饱食终日心无用"[①]，于是创作杂剧。作有杂剧四种：《汉高祖衣锦还乡》、《薛仁贵衣锦还乡》、《相国寺公孙汗衫记》、《严子陵垂钓七里滩》。现存《汗衫记》和《薛仁贵》两种。

卑贱的演员生涯和丰富的社会阅历，造就了他独特的艺术气质。而他特殊的生活感触、他对社会的特殊观察与思考，又是那样清晰地印在他所创造的艺术世界里。有别于一般文人作家，张国宾没有沿着愤世嫉俗的路子写些哀怨的文字，没有将耿耿于个人功名的文人作为剧作的主人公。他的目光，集中在另一个世界里。他始终注目于广阔的社会生活，寄情于底层的劳苦大众。

他用底层人们的目光去看世界、看生活。他的笔下，即使是描写发迹变泰故事的《薛仁贵》，也充溢着对下层劳动者那种感同身受的挚爱。《薛仁贵》[②]里，很多唱词都用在了对薛仁贵家庭悲惨生活的描绘上，"瘦恹恹身子尪羸"、"干剥剥髭鬓斑白"的薛家父母，那"苦禁破屋三冬冷"、"拨尽寒炉一夜灰"的悲惨无告的困境，随处寄寓了剧作家的同情。元代农村的日常生活情景，也在剧里有着生动的描写和展现。如寒食节扫墓的习俗和景象："正值着日暖风微，一家家上坟准备。准备些节下茶食：菜馒头、瓢漏粉，鸡豚狗彘。这的是甚所乔为，直吃的恁般沙势！""今日正百五寒食，上坟的都是同乡共里，吃酒用瓦钵和这磁杯。"这是作者对小民生活特别而充满喜爱的观察。农村人伴哥对薛驴哥（即薛仁贵）孩提生活的回味的描写也是活灵活现："俺两个也曾麦场上拾谷穗，也曾树梢上摘青梨，也曾倒骑牛背品腔笛，也曾偷的那生瓜连皮吃。"这一连串农村少年生活的逼真形容，透示着作家的真情实感。

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1984 年版，第二册第 190 页。
② 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

薛仁贵做了天下兵马大元帅后衣锦返乡重见乡亲的描写最具特色。他在庄外碰见儿时伙伴伴哥，一个在马上坐着喝问“兀那厮”，一个在地下跪着应答“小人也”。薛仁贵大模大样地说：“恕下官不下马也。”伴哥唱：“你看他马儿上簪簪的势，早忘和俺掏斑鸠争攀古树，摸虾蟆混入淤泥。”其中寄寓了作者对得势骄人之辈的多少谴责。



图 51　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·薛仁贵》插图

在《合汗衫》一剧中，剧作者对张文秀老汉的人品德行表现了特别的热情。《合汗衫》讲述的是一个家庭生活传奇。张文秀和儿子在大雪天救起了被冻倒的陈虎，接着又周济了因打抱不平而被流放沙门岛的赵兴孙。陈虎恩将仇报，将陈老汉的儿子推入黄河，并霸占了他的妻子。其妻生下的遗腹子十八年后凭着半边汗衫找到了他的外公外婆，后来又与落水未死的父亲团圆，并在赵兴孙的协助下捉住了陈虎。恩仇得报，全家团圆。

这一剧作表现出来的社会道德观念暂且不论，作者对张老汉的赞扬、惋惜与同情则分明可见。他乐善好施，宽厚待人，甚至到了不分良善的地步。他看出陈虎“生的有些恶相”，但又将他留在家中做“护臂”；继而发现陈虎为人心“狠”，却不忍将他驱出家门；后又发现陈虎欺骗儿子的“谎作”之言，但也未能予以及时的阻止，以致儿子被害、媳妇被霸占……张老汉心地的善

良，禀赋的忠厚，天性的纯朴，都在作家的笔下一一展现。从那充满感情的笔调中，我们不难感受到汹涌在剧作家胸中的那股厚爱的暖流。

在元杂剧作家中，张国宾的作品并不宏大，他不是凭借作品筑成的高台站起来的。但是，由“酷贫”的社会地位所决定的他对于底层人们的拳拳爱心，却使他在人们心目中树立了自己鲜明的形象。



图 52 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·合汗衫》插图

二、李潜夫

李潜夫字行甫，一字行道，绛州（今山西新绛）人。元代前期剧作家。贾仲明为其所撰【凌波仙】挽词云：“绛州高隐李公潜，养素读书门镇掩，青山绿水白云占，净红尘无半点。纤小书楼插牙签，研架珠露《周易》点，括淡齑盐。”① 其中提供了许多信息，例如说他是一位“高隐”，深居山中，闭门读书，把玩《周易》，不染红尘等。似乎贾仲明对于他的事迹比较熟知。李潜夫作有杂剧一种：《包待制智赚灰阑记》，今存《元曲选》本。

作为一位能够拥有一座“书楼”的隐士，较为优越的生活条件使他无法像张国宾那样，具有与底层人们的天然联系，而与之保持着一段心理距离。他对社会车轮下那一大群被挤压、被损害

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1984 年版，第二册第 200 页。

者，也充满着同情，对其优良品质也给予了赞美。但是，《灰阑记》中观照底层人们生活不幸的角度，却反映了他意识深处的不平等观念。

《灰阑记》中，张海棠的不幸是显而易见的。她为赡养老人，被迫为娼，受尽凌辱；给人作妾，谨小慎微，但仍然改变不了她在家庭中的轻贱地位；丈夫被毒死后，她被诬陷；寄希望于衙门，但贪赃枉法的官吏却把她投进了死牢……

站在我们面前的，不是一个身处逆境、自强自立的勇敢之人，而是一个逆来顺受、羸弱虚乏、需要关心和保护的弱者。罪恶的社会泯灭了她的个性和意志，使她无法左右自己的命运。剧作者借此形象，批判了社会的黑暗，也寄托了他对底层人们的同情和怜悯。



图 53　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·灰阑记》插图

当然，与那种对人们的疾苦漠不关心的态度相比，同情心无疑值得赞美，但李潜夫作为一个同情者所持的那种高高在上的态度和隐约的优越感，却使人感到了一种人格的不平等。

正是基于这种不平等观念，张海棠的悲惨命运在剧中虽然占了四分之三的篇幅，但它们在作品的整体构思中，还只是一种前提和铺垫。它们的重要作用，在于证明清官的不可缺少。果然，戏的结尾，包公出现，冤情由此而大白，张海棠也由此而获得解救。

这种结局处理，对于受苦受难的下层民众来说，无疑是一种虚无缥缈的许愿和施舍。它源出于剧作家头脑中潜在的等级观念。即，李潜夫没有和底层人们站在同一地平线上，以自身的不幸来唤起他们的自救意识，而是高高地悬坐在天上，以俯视的姿态观照着人间的苦难，以激发大小官吏们的救民责任感。

清官意识，几乎是包括《灰阑记》在内的一切元代公案戏的主要内容。历代有所作为的国主君王们，都以极大的热情褒扬清官。这样做的原因，一方面是出于整治吏制、强化社会安定的需要，而另一方面，则是要利用这些偶像来维持人民群众的心理平衡，缓和他们激愤不平的情绪，给他们以精神上的寄托和梦幻，使他们不至于因对社会的彻底失望而铤而走险、揭竿而起，以致威胁到自己的统治。

著者无意在这里全面讨论清官问题。无数事实早已证明，历史上的清官虽然多少做过一些符合历史发展方向的好事，但他们的恩赐和赠予并不能使人们获得真正的解放。因为他们的责任感是建立在不平等观念之上的，是以确立人的等级为前提的。

而对于李潜夫来说，他在作品中所发出的希冀和感喟，虽然不乏善良和真诚，但由于缺乏张国宾那种对底层民众感同身受的拥抱和爱心，则不免显得肤浅而乏力了。

当然，《灰阑记》在元杂剧中仍然是独具特色的，因而它拥有很强的生命力。这部剧作中最为吸引人的情节，是第四折中包公断案的智慧：用两母夺子的特殊手段来判断真伪。也许是因为故事与《旧约全书·列王纪上》第三章中所罗门判案故事，以及印度长篇《查塔卡》里第五四六节《诞生为大药王》中所述释迦投生为大药王判案故事相似，也许是因为东、西方许多国家的民间故事中都有着同样的内容，因而此剧似乎特别深得外国朋友们的青睐。早在1832年，李潜夫的这部《灰阑记》就被法国人朱利安译成法文刊行；1866年德国人克莱因在译著《戏剧史》中

对《灰阑记》有摘译和评介；此外，《灰阑记》也被英国人拉弗、休姆等人由法文译本转译成英文刊世。本世纪30年代德国著名戏剧家布莱希特《高加索灰阑记》即根据李潜夫《灰阑记》改编。1962年，古巴哈瓦那大学剧团还将这部古老的剧目搬上了新时代的戏剧舞台。

第二节 幽默：郑廷玉与孔文卿

幽默感，似乎不是中国人普遍的心理素质。但它既作为人类的天性之一，在中国人的血液里当然也会有所积淀，特别是在那些具有敏感气质的艺术家的血液里。自然，由于每个人观念、情感、心理上的不同，它们的表现形态也千差万别。

一、郑廷玉

因了《忍字记》、《后庭花》、《金凤钗》、《看钱奴》等作品，幽默成了郑廷玉剧作的个性标记。郑廷玉是彰德(今河南安阳)人，《录鬼簿》将他列入"前辈已死名公才人"一栏。据曹本《录鬼簿》记载，他一生创作杂剧二十三种，是元代作品仅少于关汉卿和高文秀的多产剧作家。今存剧作五种：《布袋和尚忍字记》、《看钱奴买冤家债主》、《楚昭公疏者下船》、《包龙图智勘后庭花》、《宋上皇御断金凤钗》。另有《崔府君断冤家债主》，一说为无名氏所作，存疑。清人李玉《北词广正谱》中收录有他的套数残曲。

从他现存的剧作来看，郑廷玉对当时的社会生活十分熟悉，对人情世态有着深刻的洞察，熟谙戏剧艺术特点和表现技巧，语言质朴生动，尤其富有幽默的特性。但这种幽默的产生，却基于一种冷眼看世界的尖刻与嘲讽。他擅长于"将那些无价值的撕破

给人看"[1]。因而，他对丑的描写，不仅是为了展览，更是为了鞭笞！郑廷玉对人类精神世界中的丑恶病态，对人情世相中的冷酷事物，似乎有着特殊的敏感。在描写这类现象上，郑廷玉显示了他那明察秋毫的本领。

他的描写是夸张的。天天看得见的熟悉事物，因为习以为常而变得平淡无奇，难以引起美感。附着于人的灵魂、沉积在人的行为方式中的陋习，也因其顽固和到处渗透的特点而变得天经地义，无可厚非。郑廷玉将这些熟悉的事物放在哈哈镜前让它们扭曲变形，使熟悉变为陌生；将那些司空见惯的习俗置于高倍显微镜下极度放大，现其本质，把习惯变为异常，从而形成强烈的刺激，以达到惊世骇俗的目的。

如《金凤钗》[2] 中，围绕秀才赵鹗的穷通贵贱，郑廷玉以夸张的笔法，将社会的世态炎凉、人情冷暖揭示得淋漓尽致。赵鹗应试不第，店家要房钱，妻子要休书。忽听赵鹗得中状元，店家马上为其摆酒接风，妻子则急等当上夫人。然而，赵鹗却因为失仪落简被削职为民，他们又立即变脸，照样索要房钱休书。这种夸张的写法，将世人那种"世情看冷暖，人面逐高低"的势利心态，极其突兀地展示了出来。

再如《忍字记》[3] 中描写汴梁城中的头等富户刘均佐的吝啬，也是用的夸张手法。作为"汴梁城中第一个财主"，刘均佐钱财之多几乎不可胜数，然而平日里"一文也不使，半文也不用。若使一贯钱呵，便是挑我身上肉一般"。大雪纷飞的冬天，刘均佐家炉子也不生，"则怕破败了这家私"，妻子提出饮酒避寒，他只让一人喝一盅。生日瞒着兄弟不过，听说刘均佑已经安

① 鲁迅《再论雷峰塔的倒掉》，《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社 1981 年版，第 193 页。

② 明脉望馆抄校古今杂剧本。

③ 《元曲选》本。下面引文俱出此本。

排酒食，他大叫道："可不费了我这家私，兀的不痛杀我也。"待听说是亲朋街坊邻里合送的，才高兴起来："既然是这等呵，咱饮几杯。"布袋和尚为他写大乘佛法，他不舍得给纸，写在手心里，要酒只给一盏，还责怪兄弟斟得"忒满了"。刘均佐的吝啬形象，给人们留下了深刻的印象。

无独有偶，郑廷玉的代表作《看钱奴》① 里，塑造了又一个吝啬人物的形象，更加夸张得出奇、讽刺得辛辣。剧中主人公贾仁原为饥饿待毙的贫儿，因为埋怨天公不公，天神借他受用别人的财富二十年。暴富之后，贾仁不但与刘均佐一样吝啬，而且还变本加厉。他想吃烧鸭，舍不得花钱，就到烧鸭店里推说买鸭子，把鸭子着实的摸一把，摸了五个指头鸭油，回家准备下饭，却被狗舔去一个指头，心疼得一口气上不来，得了重病。临终弥留之际，贾仁与儿子商量如何入殡，他嫌杉木棺材价高，要用后门头的喂马槽发送，槽短人长装不下，他让儿子用斧子拦腰将自己剁成两截，并嘱咐儿子要借别人家的斧头来剁，怕剁卷了自家斧子的刀刃，还得花钱修理。如此一个被金钱腐蚀、锈损了的刻薄灵魂，如果不是用这种漫画式的手法来加以描绘，就不容易造



图 54　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·看钱奴》插图

① 《元曲选》本。下面引文俱出此本。

成鲜明的效果。尖刻的讽刺对人们情感上的刺激，是其他方法所难以企及的，它宛如强烈的聚光灯，照见了这个卑琐之辈的污浊灵魂。也正是从剧作家所使用的这种艺术手段中，我们更加了解了郑廷玉疾恶如仇的秉性。

当然，在郑廷玉的嬉笑怒骂声中，我们不难体味到搀杂于其中的一丝恶意。郑廷玉的笑是讥笑、嘲笑，是挖苦热骂，是一种带有否定态度的笑。他的笑带给人们的，不仅是忍俊不禁，不仅是叹息和摇头，而且是进一步严肃的思考、省悟和启迪。

郑廷玉塑造的吝啬鬼形象，为中国文学的人物画廊提供了新的内容，我们从清代吴敬梓小说《儒林外史》里的严监生身上，明显看到了其影子。作为一个成功的典型，贾仁得以与法国莫里哀的阿巴贡、巴尔扎克的葛朗台，俄国果戈里的波留希金这些世界大师笔下的悭吝人形象相媲美，成为民族文学的优秀创造物。

二、孔文卿

孔文卿也长于幽默，但却不似郑廷玉那样尖刻和沉重。他的笑是轻松的，而且充满着善意。这种幽默感在《东窗事犯》中，体现于外丑内美的疯僧这一独特形象中。

据《录鬼簿》记载，孔文卿是平阳（今山西汾阳市）人，为元代前期作家。贾仲明为其撰【凌波仙】挽词云："先生准拟圣门孙，析住平易一叶分，好学不耻高人问。以子称，得谥文。论纲常，有道弘仁。捻《东窗事犯》，是西湖旧本。明善恶，劝化浊民。"① 词文虽然多无新意，但也有些许值得注意之处，例如说孔文卿死后因为儿子显贵而得朝廷封谥，又提到孔文卿的《东窗事犯》杂剧有杭州刻本。

孔文卿有杂剧一种，曹本《录鬼簿》记为《秦太师东窗事

---

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1984年版，第二册第202页。

犯》，与后期杭州作家金仁杰所作杂剧名称相同。但天一阁本《录鬼簿》记孔文卿剧名为："何宗立勾西山行者，地藏王证东窗事犯"。今存元刊古今杂剧本《东窗事犯》即用此二句作为剧末题目正名，标明为"大都新刊关目"，署为孔文卿撰。看来曹本将孔作与金作名称弄混，而贾仲明见到的杭州刊本有可能是金仁杰的杂剧。孔文卿所作散曲多已散佚，仅存套数一种【南吕·一枝花】"禄山造反"，或疑为王伯成《天宝遗事诸宫调》佚曲。

《东窗事犯》本是一部悲剧，写秦桧与其妻在东窗密谋陷害岳飞事。岳飞率军抗击金兵，志在"复夺东京"，精忠报国。而秦桧却借朝廷名义"日宣十三次"，将其招回京城，"送下大理寺问罪"，诬他"谋反"，一代抗金名将竟以"莫须有"之罪被处死于风波亭下。于是，炽烈而深沉的悲剧色彩，构成这部剧作的主要色调。作为一代贤臣名将，岳飞那功高遭谗、大恩成仇、惨遭横祸的悲愤与哀怨，犹如汹涌澎湃的怒涛般倾泻而下：

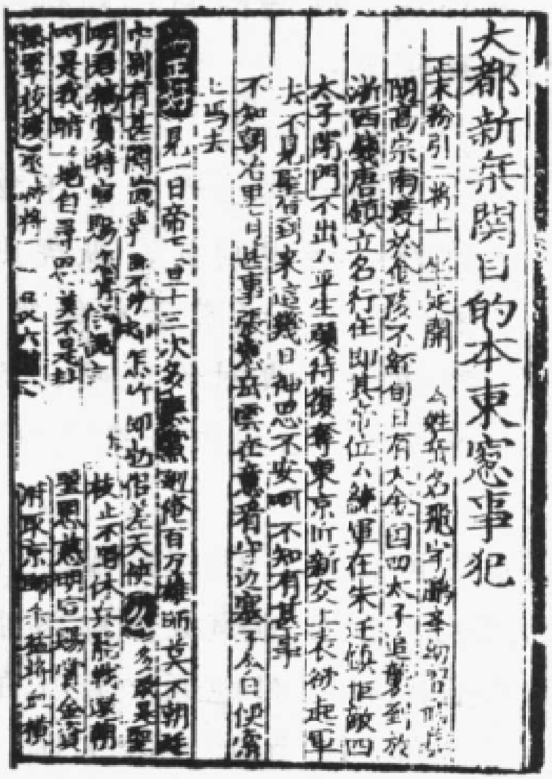

大都新刊關目的本東窻事犯

图55　元大都刊杂剧《东窗事犯》书影

我不合扶持的帝业兴，我不合保护的山河壮，我不合整顿的地老天荒。

我不合扶立一人为帝，教万民失望；我不合于家为国，无明夜将烟尘扫荡……

我不合降戚方揭寨施心亮，我不合捉李成贼到中军

帐，我不合破金国扶立的高宗旺！①

然而，呆行者疯僧这一形象的塑造，却为这部剧作的悲剧氛围涂上了一层诙谐的色彩。疯僧是地藏王的化身，显身出来揭露秦桧的阴谋。在他初亮相时，是一个地道的丑角："垢面风痴"，"鬅鬙着短头发，挎着个破执带"，拿着个"吹火筒"，这副丑陋不堪的尊容，实在令人忍俊不住。但是，在他丑陋的外貌之下，却包藏着一颗正义君子之心。秦桧陷害岳飞后，前来山寺求神拜佛，以求心安。疯僧借疯相对他旁敲侧击、指桑骂槐，道出其本心，讥刺其阴险：

则为你上谩天子下欺臣，（带云）你道我痴，我道你奸。缚虎则易，纵虎则难。太师！（唱）这言语单道着你！你！（带云）休笑我哝，我干净如你。（唱）你问我缘由，我对你说破，看怎生支对。（云）有甚不知你来意？（唱）你来意我理会得，你未说我先知。

疯僧表面似疯，内里清醒，说话似颠，逻辑谨严，行为似愚，目的鲜明，就在他疯疯颠颠的唱说表演中，大义凛然地揭穿了秦桧的心底隐私，对他通敌叛国的罪行进行了淋漓尽致的斥骂："知你结勾他邦，可甚于家为国。咱人事要寻思，免劳后悔。岂不闻湛湛青天不可欺。据着你这所为，来这里諕鬼瞒神，做的个藏头露尾。"

疯僧这一正面丑角形象的塑造在中国戏剧文学史上具有开创意义。他的外貌引人发笑，他的内心世界却令人尊重。这一形象以美与丑不相和谐的形态激发着观众与读者特殊的审美感受。在

① 元刊古今杂剧本。下面引文俱出此本。

这里，伟大与渺小、崇高与滑稽、聪明与愚昧奇异地集于一身，以其悬殊的反差形成了特殊的趣味。他的举止体现出来的幽默感和滑稽，本质上是一种对真善美的带笑的肯定。

外丑与内美的矛盾构成了独特的幽默。在这里，美学意义上的“美”、“丑”两个截然对立的概念之间的距离被取消了，滑稽与崇高的统一唤起的是一种特殊的快感。疯僧外貌的丑陋，只是用另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来，但并未压倒、涂抹掉其内在本质的美。相反，作为美的映衬、对比、烘托和补充，丑的存在，使美显得更加充实、厚重，更加富有魅力。

疯僧这一形象在元代剧坛的出现，不仅标志着中国戏剧史上，从来没有出现过西方美学家设置的滑稽与崇高的界限，而且也昭示着这一形象的塑造者孔文卿那丰富、宽厚的内心世界。

第三节　女性视角：杨显之、石君宝与尚仲贤

对婚姻问题的关注，对妇女命运的探索，是杨显之、石君宝、尚仲贤三位剧作家的一致之处。而我们正可以借这架天平，来衡量他们各自观念、意向的不同分量。

一、杨显之

杨显之是元代前期大都燕赵才人中名望颇大的戏剧家，天一阁本《录鬼簿》说他是“大都人，关汉卿莫逆之交，凡有文辞，与公较之，号杨补丁是也。”他为关汉卿斟酌杂剧，竟然得到“杨补丁”的绰号，说明修养是极高的。贾仲明为他所作吊词有句：“王元鼎，师叔敬；顺时秀，伯父称；寰宇知名。”① 王元鼎是知名文士，官学士，能作散曲，以杨为师叔。顺时秀为宫廷教坊著

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1984年版，第182页。

名歌妓，称杨为伯父。说明杨显之在大都词坛是名声籍籍的。

据曹本《录鬼簿》载，杨显之作杂剧八种，《临江驿潇湘秋夜雨》、《萧县君风雪酷寒亭》、《刘泉进瓜》、《黑旋风乔断案》、《丑驸马射金钱》、《蒲鲁忽刘屠大拜门》、《大报怨两世辨刘屠》、《借通县跳神师婆旦》。前两种今天有存本，但《酷寒亭》作《郑孔目风雪酷寒亭》，而天一阁本《酷寒亭》题目恰作《郑孔目风雪酷寒亭》。

杨显之的风格以细腻著称。观察的细腻，感受的细腻，表达的细腻，贯穿在他对妇女命运的关切中，也贯穿在他对女性心灵的剖示中。他有感于社会对妇女的压迫，致慨于薄情男子对女性的欺骗和玩弄，掀开腕底春秋，在《临江驿》① 中为人们勾勒出了一幅“痴心女子负心汉”的真实图画。



图 56　明万历顾曲斋刊《古杂剧·潇湘夜雨》插图

年少女子翠鸾随父张天觉贬谪江州，途中船翻淮河，被打渔的崔文远收为义女，崔并作主将她嫁给侄儿崔通。崔通考中状元，为谋官位隐瞒婚配情况，再娶试官之女后，出任秦川县令。翠鸾秦川寻夫，被崔通诬为

① 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

偷东西的奴婢而棒打，并在脸上刺了“逃奴”二字发配沙门岛。大雨滂沱，已做了天下提刑廉访使的张天觉宿于临江驿内；崔文远去秦川看望翠鸾，也借宿于临江驿的厨房檐下；翠鸾被解子押着亦在临江驿外避雨。于是，一场悲欢离合的苦戏就在这雨雾笼罩的江边驿站里展开。

在这部剧作中，杨显之把他的笔，贴近了他的女主人的心，以丝丝入扣的心理描写，真切地记录了翠鸾被做官的丈夫抛弃之后那沉重的精神创痛。在前往沙门岛充军途中，一路风雨，一路悲怨：

【黄钟醉花阴】忽听的摧林怪风鼓，更那堪瓮盆倾骤雨。耽疼痛捱程途风雨相催。雨点儿何时住。眼见的折挫杀女娇姝。我在这空野荒郊可着谁做主。

【喜迁莺】淋的我走投无路，知他这沙门岛是何处酆都？长吁气结成云雾。行行里着车辙把腿陷住，可又早闪了胯骨。怎当这头直上急簌簌雨打，脚底下滑擦擦泥淤。

【正宫端正好】雨如倾，敢则是风如扇，半空里风雨相缠。两般儿不顾行人怨，偏打着我头和面。

【滚绣球】当日个近水边，到岸前，怎当那风高浪卷，则俺这两般儿景物凄然。风刮的似箭穿，雨下的似瓮溅。看了这风雨呵，委实的不善，也是我命儿里惹罪招愆。我只见雨淋淋写出潇湘景，更和这云淡淡妆成水墨天，只落的两泪涟涟。

这是一个柔弱的灵魂。她的人生之路是暗淡的。父亲的失散，丈夫的抛弃，使她实际上处于一种悲苦无告的境地。那悲切凄凉的内心独白，那难以愈合的心灵伤痕，那无法摆脱的惶惑与

屈辱感，那只能背躬暗弹的涟涟清泪，都满蘸着作家的心泉之水。在这里，我们看到了杨显之深入细致的观察力和表现力。

只是，作者使他的主人公借父亲升迁之力复仇，并最终与负心人和解团圆，却在一定程度上削减了那个时代的女子梦醒之后却无路可走的深忧沉痛。这里，有传统礼教中贞节观念的樊篱的阻碍，有社会条件的制约。而剧中透示的丈夫为官、自己做夫人县君的女性理想，则显示了作者价值观念的陈腐。

二、石君宝

石君宝也是元代前期杂剧作家，平阳人，生平不知[①]。贾仲明为其所撰【凌波仙】挽词说他："共吴昌龄幺末相齐。"[②] 也只说出他和吴昌龄创了相同数量的杂剧剧本（二人都作十种）。据曹本《录鬼簿》载，石君宝所作杂剧为：《鲁大夫秋胡戏妻》、《李亚仙诗酒曲江池》、《诸宫调风月紫云亭》、《士女秋香怨》、《吕太后醢彭越》、《柳眉儿金钱花》、《穷解子红绡驿》、《东吴小乔哭周瑜》、《赵二世醉走雪香亭》、《张天师断岁寒三友》。今存前三种，皆为"旦本"戏。

石君宝似乎对于男女爱情的忠贞特别感兴趣，他留下来的三个戏《紫云亭》、《曲江池》、《秋胡戏妻》都表现的是这同一的主题。石君宝的线条显然要比杨显之的粗一些，但这并不妨碍他为人们留下几个光彩夺目的女性形象：李亚仙、韩楚兰、罗梅英。在他的眼中，妓女、艺人都有自己的爱情，她们同样懂得深刻的爱，同样会为之付出，同样会为之遭受人生痛苦。《紫云亭》里

---

① 孙楷第《元曲家考略》认为［元］王恽《秋涧集》卷六十《洪岳老人墓碣铭》中所说石君宝即此人，不知确否。其人生于金明昌三年（1192 年），卒于元至元十三年（1276 年）。《元曲家考略》，上海古籍出版社 1981 年版，第 12～14 页。

② 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 181 页。

那位诸宫调女艺人韩楚兰，爱上秀才灵春马，被双方家庭拆散后，一直等待着对方，直至灵春马归来。《曲江池》里郑府尹的公子郑元和，因嫖妓金尽，被鸨儿赶出妓院，流落街头唱挽歌讨饭，父亲一怒之下将他打死，丢在杏花园中。妓女李亚仙闻讯赶来将他救起，不顾鸨儿力阻，为郑元和调养身体，并劝其苦读诗书，最终走上正道。石君宝对于有人格有情谊的艺妓事迹的赞美，带给人们多少感叹。



图 57　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·曲江池》插图

石君宝写得最好的还是《秋胡戏妻》里的罗梅英。这个故事的本事可追述到汉人刘向的《古列女传》卷五“鲁秋节妇”和唐人话本《秋胡》。剧作描写罗大户的女儿罗梅英新婚三日，丈夫被勾去当军，给她留下了年迈而多病的婆婆。丈夫一去十载，她采桑养蚕，为人担水，养活婆婆。父母劝其改嫁，财主李大户也以钱财引诱她，但她抢白了父母，打走了李大户，没有半点动摇。秋胡终于衣锦荣归，遇到采桑的妻子而不识，上前调戏，遭到痛骂。梅英逃回家后，却发现在桑园调戏自己的就是苦盼了十年的丈夫，她悲愤交加，索取休书，要与丈夫一刀两断。最后为了婆婆，不得已勉强与丈夫团圆。梅英的性格中寄托了作者对于女性传统美德的理想。

石君宝看重的是性格。借助他的笔站起来的，是一个个倔强的精灵。在人物性格的塑造上，石君宝强调的是她们不听凭命运

的摆布、自主自强的精神，这正和数千年来，中国妇女传统性格中那种柔弱无力、逆来顺受的气质判然相悖。在戏剧情节的发展中，他并不自然主义地置女主人公于一种完全被动的身不由己的境地，而是让她们有所自觉，有所决断，有所行动。罗梅英能够忍受十年的艰难与辛苦，却不能容忍丝毫的欺骗与侮辱，这种对自己的人格、情感、操守与尊严的强烈意识，是历代女性题材中所没有涉及的新内容。面对金钱、物质的引诱毫不动心，面对环境、甚至父母的压迫也敢于挺身上前应战，在罗梅英那泼辣、果敢，甚至有些咄咄逼人的性格内涵中，承载着处于当时历史条件下的剧作家所可能给予一位女性的全部精神支持。

当然，石君宝是清醒的。他没有使他的人物超出其精神力量所能达到的极限。他把女性的坚强和女性的软弱同时写了出来。面对寻花问柳的丈夫，罗梅英可以当面锣对面鼓地索要休书，但在和自己十年相依为命的婆婆的恳求下，她却难以坚持初衷。这使人清楚地看到了罗梅英性格的两面，一面是自己奋力追求的自尊自重，另一面则是难以挣脱的与社会千丝万缕之关系的缠绕。这两方面的矛盾对女性意识的纠缠和制约，即使在今天也并不使人感到陌生。而对这些矛盾真实而形象的观察与描写，则显示了剧作家目光的敏锐与准确。

三、尚仲贤

尚仲贤与杨显之、石君宝生活的时代大致相仿。他是真定（今河北正定）人，曾做过江浙行省务官，与另一杂剧作家戴善夫为同乡好友。贾仲明为他作的吊词里说他“弃官归去撚《渊明》”①，《渊明》是他的剧作之一，似乎他曾有过罢官的经历，此后即写了陶渊明的杂剧，但也许是贾仲明仅据其剧名生发。曾

① 《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 179 页。

本《录鬼簿》记载尚仲贤杂剧十种：《尉迟恭三夺槊》、《汉高祖濯足气英布》、《洞庭湖柳毅传书》、《张生煮海》、《崔护谒浆》、《陶渊明归去来辞》、《凤皇坡越娘背灯》、《没兴花前秉竹旦》、《武成庙诸葛论功》、《海神庙王魁负桂英》，今存前三种。其中最为著名的是《柳毅传书》①。

尚仲贤不像杨显之，以细致入微的心理刻画见长，也不似石君宝，以线条清晰的性格塑造取胜。他是依靠情节本身发言的。他将他的见解不着痕迹地融化在整个故事的发展中。

在《柳毅传书》这个美丽的传说里，尚仲贤借助绘声绘色的场面剪裁和委曲宛转的情节架构，灌注了自己对于理想爱情的赞美，对于女性追求精神的认可。这种赞美和认可，无疑构成了剧作家选择这一题材时的心理依据。



图 58　金《柳毅传书》故事铜镜

《柳毅传书》是一个动人的神话故事。洞庭湖龙王的女儿三娘，遵从父母之命，嫁给了门当户对的泾河小龙为妻。婚后才发现泾河小龙凶狠暴躁，并喜新厌旧，为奴婢所惑，虐待三娘，罚她在泾河岸边放羊。落第书生柳毅路过泾河，三娘托他传书给洞庭龙王，并因此而对他产生好感。洞庭龙王的弟弟钱塘火龙，闻讯怒断铁索，前往泾河杀死泾河小龙，将龙女三娘解救回洞庭水府。因感念柳毅的恩德，洞庭龙王欲将三娘嫁给柳毅，柳毅固辞还乡。临别时见三娘情真意切，又十分后悔。回到

① 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

家后，母亲已为他订下亲事，柳毅因为思念三娘，不肯应允，在母亲劝说下完婚。不料新婚之日，柳毅发现新娘即是龙女三娘。

通过这段叙述，人们不难发现，这部剧作的情节构设中，透露出了剧作家的人生思考。龙女三娘一开始并不明白自己所求的是什么，她是在事实的教育下逐渐清醒的。正是在残酷的折磨和虐待下，“父母之命”的神圣，“门当户对”的庄严，才褪去了它们那层表面的光泽，柳毅那志诚温厚的秉性才焕发出异彩。更为可贵的是，丈夫死后，三娘没有把自己作为牺牲品供奉在传统道德的灵前，也没有像翠鸾那样被迫咀嚼着命运的苦果，而是把自己的幸福，勇敢地结结实实地放到了新的追求上。在这里，爱情的“担保”，已不再是门第、财产，也不是“从一而终”的贞节观念，而是相互之间的人格平等，而是不含任何杂质的倾心和爱慕。

这确实是一个崭新的见解，这是当时那个时代无数个女性用青春和痛苦为代价换来的真理。这是一种价值观念的变化。尚仲贤对这一变化的捕捉和传达，代表了元代剧作家对于婚姻妇女问题思考与表现的最高成就。

第四节　以道德医世的纪君祥、宫天挺

道德意识，可以说是滋养着千百代中国文人的最为巨大的一块精神土壤。在这片广袤的土地上，生长着无数文人用生命之泉浇灌出来的情感之树，意向之花，心灵之果。元杂剧作家们踏着先人的足迹，也在这块土地上辛勤地耕耘着，劳作着。

一、纪君祥

纪君祥，大都人，为元代前期杂剧作家。生平事迹无考。曹本《录鬼簿》说他“与李寿卿、郑廷玉同时”，李、郑都是元前

期杂剧作家，但也都生平无录，因此对于我们认识纪君祥并无多少帮助。曹本《录鬼簿》载其杂剧六种：《驴皮记》、《曹伯明错勘赃》、《李元真松阴记》、《赵氏孤儿冤报冤》、《韩湘子三度韩退之》、《信安王断复贩茶船》。今存一种《赵氏孤儿》。

《赵氏孤儿》① 的本事见《史记》中《赵世家》、《韩世家》、《晋世家》，在汉刘向《新序·节士篇》、《说苑·复思》中有详载，在《左传》、《国语》中也有零星片断。纪君祥创作《赵氏孤儿》，一方面把《左传》和《史记》记载的晋灵公欲杀赵盾和晋景公时诛赵族这两个相隔二十余年之久的事件捏合在一起，另一方面按照《史记》中的主要人物和线索，增添并变动了一些情节，塑造出几个为挽救无辜而前赴后继、舍生取义的人物形象，使之成为一个正气浩然而又壮阔激烈的大悲剧。

贯穿《赵氏孤儿》整部剧作的线索是忠与奸的矛盾。纪君祥在表现这种矛盾时主要描写了由臣属之间的“文武不和”发展为正义与非正义的冲突。剧作家让他的主人公面对的是一个极其险恶的环境，一个极其凶狠狡猾的对手。为报私仇，晋国武将屠岸贾不但杀害了赵盾全家“三百口满门良贱”，而且为了搜寻赵家仅存的一个孤儿，下令杀光晋国国内所有半岁以下、一月以上的小孩。严酷的恶行使人们面对着无法回避的道德选择。像钽麑背命而死，提弥明见义勇为，灵辄为主效忠一样，从“忠奸”之辨出发，从不愿“利自已损别人”出发，下将军韩厥冲上去了；从“曾与赵盾名为刎颈交”的友情出发，致仕的中大夫公孙杵臼冲上去了；从“知恩报恩”的观念出发，从“要救晋国小儿之命”的愿望出发，草泽医生程婴也冲上去了。在保护赵氏孤儿的一系列行动中，这些人失去了个人的前途、家庭的幸福甚至社会的同情和人们的理解，承受着精神和肉体上的巨大痛苦，用鲜血和生

① 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

命为人们提供了一个个人生价值的参照系。

剧中的程婴塑造得尤其血肉丰满。他最初接受公主之托救孤，是由于曾受驸马赵朔“与常人不同”的“十分优待”，报恩思想在起作用，但仍然顾虑重重。然而，公主自缢而死的举动，将程婴推上了义无反顾之路。继而，韩厥自杀的义举更为他提供了一个“忠良”的榜样。救出孤儿后，为阻止屠岸贾对全国小儿进行大屠杀，他决心去“出首”，献出自己的亲生儿子。这时程婴的思想境界，已经由报答知己升华为拯救千百万无辜的生命。亲眼看着儿子的惨死，程婴悲痛欲绝，但为了保全孤儿，他眼泪只能往肚里咽。“见程婴心似热油浇，泪珠儿不敢对人抛，背地里揾了，没来由割舍的亲生骨肉吃三刀。”公孙杵臼这段唱，从侧面将程婴的心情揭示得淋漓尽致。屠岸贾认孤儿为义子，招程婴为门客，程婴背负着“不义”的名声，向仇人献媚。应该说，这是一种更痛苦的考验。他忍辱负重，含辛茹苦二十年，乃致“踌躇辗转，昼夜无眠”，不忘仇恨，志在必报，终于将赵氏孤儿养大成人。而在这一过程中，他那沉着、坚毅、远谋、忍屈的性格特点，得到了充分的展现。



图 59　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·赵氏孤儿》插图

纪君祥是从善与恶、忠与奸、义与利的道德准则来评判人们行为的，是以道德的普遍精神来理解生活的。剧作家心中，韩厥、程

婴、公孙杵臼是完美无缺的精神偶像，是正义战胜邪恶的理想化身。在这些正义捍卫者身上，跃动着作者自己的精神活力。

当然，你可以指责沉淀于作家头脑、体现于作品形象中的封建意识，但谁也无法否认，我们民族素质中仁爱、正义、见义勇为、舍生取义等道德因素，是民族精神史中最厚重的部分，是我们文化传统中不可忽视的珍宝，是千百代的中国人所共同向往与遵循的道德支柱。

《赵氏孤儿》使纪君祥很早就扬名海外。它是第一个传入欧洲的中国戏剧，18世纪30年代就有了法文译本，后来又有了不止一种英译本。英国剧作家威廉·赫察特还曾将《赵氏孤儿》改编为《中国孤儿》，在英国的舞台上演出，并因此而引起了英国文化界对中国戏剧的讨论。在《中国孤儿》的改编献辞中，威廉·赫察特指出，这个剧作中"有些合情合理的东西，就是欧洲最有名的戏剧还是赶不上的"。

这种合情合理的东西，似乎指作者在剧作中极力张扬的属于道德范畴的那种为正义而献身的大无畏精神。这部剧作与其说是塑造了韩厥、程婴、公孙杵臼等几个人物的形象，不如说是通过赵氏孤儿的遭遇观照了这些人的崇高灵魂。这几个理想人格是剧作家道德理想的艺术外化。

二、宫天挺

宫天挺也是从道德角度去捕捉题材的。但是，不同于纪君祥的抽象和概括，他的笔触，具体落在了对于文人品行的回视中。

宫天挺是元代中期杂剧作家，据钟嗣成《录鬼簿》，宫天挺字大用，大名开州（今河南濮阳）人。曾任学官，又担任钓台书院山长。遭权豪陷害，虽然事情辨明，但朝廷不再起用。卒于常州。钟嗣成的父亲与之为莫逆交，因此钟嗣成对他的生平事迹颇为清楚，这在《录鬼簿》里是少见的。钟嗣成还为他作【凌波

仙】挽词，热情称赞他的人品和才学："豁然胸次扫尘埃，久矣声名播省台。先生志在乾坤外，敢嫌天地窄。更词章压倒元白，凭心地，据手策，数当今，无比英才。"虽然钟嗣成不免对他有过誉，但也可以见出他在当时的名声还是很高的。

据曹本《录鬼簿》记载，宫天挺所作杂剧共六种：《生死交范张鸡黍》、《严子陵垂钓七里滩》、《会稽山越王尝胆》、《济饥民汲黯开仓》、《宋仁宗御览托公书》、《宋上皇御赏凤凰楼》。今存前二种。

《范张鸡黍》[①] 取材于范晔《后汉书·范式传》、《搜神记》卷十一"范巨卿张元伯"。在这部剧作中，宫天挺为我们展示了一个从属于道德意识的世界。范式与张劭同在太学读书，回乡分手时，范式对张劭说："两年后此日到你家拜访。"张则答应届时一定以鸡黍相待，并叮嘱说："哥哥，你兄弟在家杀鸡炊黍等待哥哥相会。哥哥，你休失信也。"范式则正色回答："兄弟，为人岂敢轻信。可不道信近于义，言可复也，去食去兵，不可去信。大车无輗，小车无軏，其何以行之哉。"两年之后，范式如期赴千里之约，张劭果然杀鸡炊黍在等待他，两友欢聚异常。范式回家后，一天忽然梦见张劭鬼魂请自己照顾老母妻子，醒后立即又奔向汝阳张家。张劭果然已经病故，正在出殡，柩车行至离墓地不远，无论如何也拽不动。这时范式赶到，亲挽灵车，顺利使之下葬。范式又为张劭修坟，守墓百日。

宫天挺赞美重然诺、守信义的君子风范。他把"信义"从一切对于文人的道德要求中提了出来，置于一个至高无上的地位。这种视信义为生命的道德意识，作为剧作主人公心理素质的构成，作为其人生态度的有机组成部分，似乎充满着浓厚的高台教化气息，但是，如果我们能够留意一下当时人欲横流的社会环

---

① 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

境，如果我们能够亲身感受一下弥漫于元代的那种寡廉鲜耻的特定历史氛围，那么，我们也许就能够准确地估量出这一强调的分量，就能够听到作者那对于已经失落或将要失落的精神价值的呼唤。



图 60　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·范张鸡黍》插图

这似乎不难理解。因为在这部作品中，宫天挺并没有孤立地利用范式进行道德说教，并没有听凭褒扬的热情去冲淡失落的痛苦。掩映在作品背后的、作者更强大的冲动，决不是赞美，而是控诉。这种控诉在剧作里随处可见。在宫天挺和他的人物范式之间，似乎有着某种心理上的感应和相通。

“将凤凰池拦了前路，麒麟阁顶杀后门，便有那汉相如献赋难求进，贾长沙痛哭谁瞅问？董仲舒对策无公论，便有那公孙弘撞不开昭文馆内虎牢关，司马迁打不破编修院里长蛇阵。”这是作者在替范式们念苦经，同时也是在为自己舒愤慨。“而现如今那栋梁材平地刚三寸，你说波怎支持那万里乾坤。”“都是些装肥羊法酒人皮囤，一个个智无四两，肉重千斤。”这甚至是宫天挺在直接以剧中人的口气痛骂！这里，被表现者和表现者的心绪糅合得是那样紧密，以至让人们简直分不清哪些是人物的，哪些是作者的。

范式如约从山阳到汝阳赶赴张劭的鸡黍之会时，路上碰到另一太学生王仲略，两人之间有一段对话：

（王仲略云）正欢喜饮酒，可哪里去？

（正末云）前岁也有你来，约定元伯庄上赴会去。

（王仲略云）哦，我记得了。哥哥，你憧懵，为那一只鸡半碗饭，几盅酒，如今要去一千里路哩！

（正末云）大丈夫岂为哺啜而已，大纲来则是赴一个信字。（唱）想为人怎敢言而无信。

（王仲略云）哥哥，为人不要老实，还是说几句谎儿好，就失信便怎的！

（正末云）大丈夫要失了信呵，（唱）枉了咱顶天立地束发冠巾。

这段对话中王仲略的势利、不讲信义以及以小人之心度君子之腹的言谈，从反面烘托了范式以信为本，以友谊为重的高尚品格。在这里，义利、美丑、善恶的界限是那么分明，而渗透其间的赞美或斥责，又显得那么庄严。宫天挺以中国文人从未有过的冷峻目光注视着自身。

正是贯穿于作品始终的赞美与控诉，构成了宫天挺心绪的两端。一方面是对那些不学无术、道德沦丧之徒的不满，一方面则是对用人制度上“惟德是举”的渴望。这种以道德品质为标准来选用人才的意识，来源于传统社会的“举孝廉”制度，相对于“德才兼备”的现代人才选拔标准来说，固然未见得尽善，但在那个“子父们轮替着当朝贵，倒班儿居要津”、“不认德行只认钱”的现实中，无疑具有一定的进步性。

第五节　特例：李直夫的《虎头牌》

在所有的元杂剧作家中，李直夫是一个特例。他的剧作中几

乎找不到沉重、悲怆、压抑的影子，其风格是明净的，一种秋天般的明净，这与时代的主色调相去甚远。

据《录鬼簿》记载，李直夫为元杂剧前期作家，女真族人，寓居德兴府（今河北涿鹿县），本姓蒲察，汉姓李，人称蒲察李五。李直夫在元大德末、至大初曾担任湖南肃政廉访使①。曹本《录鬼簿》著录其杂剧十一种：《念奴教乐府》、《武元皇帝虎头牌》、《颍考叔孝谏庄公》、《邓伯道弃子留侄》、《风月郎君怕媳妇》、《尾生期女淹蓝桥》、《宦门子弟错立身》、《歹斗娘子劝丈夫》、《俏郎君占断风光好》和《晏叔元风月夕阳楼》。《太和正音谱》又著录其《火烧祆庙》一种。李直夫杂剧今天只存一种《元曲选》本《虎头牌》，标明作者为李直夫，但题目作《便宜行事虎头牌》。另存残曲一种：《邓伯道弃子留侄》。

对于《虎头牌》② 这部作品，如果从一般社会学的角度审视，我们可以看到金牌上千户山寿马坚持军法，责罚叔叔银住马贪酒失地，从而引申出公而忘私、大义灭亲的品德主题。但真正吸引我们的，却是剧作所透示给我们的特别的作家心绪，那与元杂剧情绪主流十分远离的一支异曲。

在茶茶那“自小便能骑马，何曾肯上妆台。虽然脂粉不施来，别有天然娇态”的自得中，在“腰横辘轳剑，身被鹔鹴裘”的小千户那“一来是祖父的家门，二来是自家福分”的炫耀中，留有剧作家人生体验的印迹。李直夫北方贵族的出身和优越的政治地位，使他对世界所持的态度是积极的，是张开双臂去拥抱的。在李直夫的作品中，绝少看到受难者悲苦的词色。他的笔传送给世人的，不是对人世的诅咒，而是对生活充满了热爱。他的

① 孙楷第在〔元〕明善《清河集》卷二找到《送湖南李直夫宪使》、《寄直夫》二诗，认为所说即剧作家李直夫，见孙楷第《元曲家考略》，上海古籍出版社 1981 年，第 17、18 页。

② 《元曲选》本。此节引文俱出此本，不再注出。

作品中，无论意象的选择，意境的创造，文字的驱遣，都流荡着一层轻松和喜悦的气氛。

在李直夫眼里，生活在微笑，世界充满阳光。而他则高昂着头，积极应对着这个时代赋予他的责任和义务。其精神的支撑点，架设在自身与外在世界的联系之中，而不是像很多不遇文人那样，封闭在自己的内心天地里。这种联系，在《虎头牌》中，就化为剧中人那“舍一腔热血报明君”的壮志豪情，化为主人公那种对自己恩重如山的叔父也执法无私的军人素质，化为了流溢于剧作间的那种充盈感和轻快感。



图 61 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·虎头牌》插图

作品的戏剧冲突安排在与敌国对峙这一大的背景之下，因此抗击敌人的掠夺便具有了保卫边关、保卫人民生命财产安全的爱国性质。山寿马当此重任，一切以国家利益为重，在处理问题时公私分明。当他升任大元帅之际，叔父银住马要求继任金牌上千户之职，镇守夹山口子，山寿马首先考虑的是“叔叔平日好一杯酒，则怕他失误了事”，所以他的态度是犹豫的。在得到“一滴酒也不吃了”的保证后，又想到“叔叔幼年多为国家出力”，“祖父是开国功臣，叔叔你从小里一个敢战军”，这才决定：“这金牌子与叔叔带呵，也是本分。”军功和世袭是当时社会官员晋升职位的两个重要资格，银住马兼而有之，当个“千户”自然就属“本分”了。

然而，银住马中秋酒醉丢失了夹山口子。作为上司的山寿马对于部属的失职当然应该依法量刑，但是，罪犯是自己的叔叔，而且是把自己抚养成人、恩重如山的叔叔。如此一来，情与法的尖锐冲突摆在了山寿马面前：一个是元帅，又是侄儿；一个是部属，又是叔父。在这双重关系中，山寿马首先是以元帅身分出现，因为这一身分代表着国家和法令的尊严。银住马被带到公堂后，坚持伦理关系，不向山寿马下跪，然而山寿马铁面无私地宣布，不跪便要打折他的腿骨。接着，山寿马依照军令，将银住马判为斩首。这时，婶母、妻子以及众官员都跪下求情，山寿马却毫不理会。后来得知银住马丢失夹山口子后复杀了一阵，夺回了人口牲畜，才改判杖刑。即使改判，山寿马也是“依国法断的明白”，而不是人情在起作用。

在这种情与法的冲突中，作者肯定了山寿马不以情胜法的品德，却没有将他简单化。执行杖刑时，他于心不忍，如坐针毡，为叔叔难过：“打的来一棍子一刀锥，一下起一层皮，他去那血泊里难禁忍。”这种心理矛盾的揭示，使人物的精神世界显得十分丰富。第二天，山寿马和夫人牵羊担酒，登门为叔父“暖痛”，因为国法已经执行，山寿马可以撇开元帅身分来处理家事了。为打叔父的事，他主动跪下谢罪：“这是侄的不是了也。”前一跪与这一跪的对象恰好相反，表现了两重不同的关系，显示了山寿马公私分明的态度，也刻画了他既忠于职守，又恪尽孝道的精神。

银住马这一形象的刻画也是栩栩如生。他嗜酒如命，糊涂大意，却又憨直勇敢。他先是以醉酒失误军机，后又殴打元帅府派来勾取他的公人。被拘后，却不懂得怎样在罪状上“点纸画字”，听到在纸上点一点就可以吃一钟酒时，忙说：“将来将来我一直点到晚。”在决定自己生死的关键时刻，他却只想到轻轻松松地喝酒，其糊涂到了可笑的地步。可他也并不是酒囊饭袋，丢了夹山口子后，他以六十高龄，上马杀敌，夺回了被掳去的人口牲

畜，显示了一个老将的勇猛风貌。他极重亲族之情，关心那位穷苦的哥哥，将从小就父母双亡的侄儿抚养成人。当了千户之后，他以此为自豪："我是元帅的叔父。"却又糊涂地以为，亲情高于军国大事。被杖击后，他认为山寿马全不念叔侄之情，怨气冲天，但当明白了其中的事理之后，也就谅解了侄儿："既是这般呵，我也不记仇恨了，只是吃酒。"这时的银住马又变得憨态可掬了。

《虎头牌》中浓郁的民族风格是其特点之一。李直夫以女真人的身分，写女真人的故事，剧中点染着女真人的风土人情以及礼节习俗，十分真实生动。如部落以"孳畜成群"为兴亡发达的标志，饯行酒先要对天浇奠，人受创要牵羊袒酒暖痛，妇女以善骑马为荣、参见长辈要"穿了大衣服"等等。剧作所用曲牌中的【阿那忽】、【也不】、【醉也摩娑】、【风流体】、【忽都白】、【唐兀歹】等，多为女真乐曲，在其他杂剧里比较少用。周德清《中原音韵》说："如女真【风流体】等乐章，皆以女真人音声歌之。"表现女真的风俗，配以女真的乐曲，其舞台风格一定别有特色。

在元代剧坛中，李直夫是有一点独特的。其独特之处不仅仅在于他带有强烈民族色彩的剧作为元杂剧输入了新的血液，还在于他以自己情绪的律动，应和着历史的律动，在一派灰暗悲抑的和声中，奏出了激越的时代新音。

第七章　南戏：人生伦常

元杂剧的创作与演出形成元朝戏剧艺术的一代雄强，在其烈烈光焰之下，人们不曾注意到：偏处东南一隅的南戏是否在悄悄积聚实力，终有一日将拔地而起？

元代后期，盛极一时的杂剧艺术，由于形式上的逐渐僵化和内容方面的日见贫乏，开始步入衰微。一度被杂剧的成就与声誉所掩盖的南戏，这时却在民间的土壤上得到了蓬勃发展的机会，新创作剧目开始成批涌现，一些文人的目光也被吸引过来。终于，南戏以它“荆、刘、拜、杀”四大传奇和《破窑记》、《琵琶记》等成功剧作所构成的严整阵容，得以与北杂剧一较雌雄。

第一节　主旋律：悲欢离合

一、剧目与作者

相对于元杂剧来说，元代戏文的创作势头稍弱，其剧目数量较少，创作中文人也较少染指。

元代戏文的总数，比杂剧更不易有确切的统计，因为有元一代，没有一个人对之投入过注意力，留下任何有价值的载录，但偶尔在时人的创作里透露出一些消息。南戏剧本《宦门子弟错立

身》旦角所唱两只【排歌】里，咏出戏文名目十八种[1]。明人沈璟《南九宫词谱》卷四收录前人《书生负心》散套佚曲四支，大约是元人作品[2]，咏出戏文名目二十二种。以后明前期修《永乐大典》，在卷三十七刊载了宋元戏文剧目三十三种，明嘉靖年间（1522～1566年），又有文人徐渭写出《南词叙录》，著录了他称之为"宋元旧篇"的南戏剧目六十五种。上述剔除重复，共计七十九种，但包括宋元两朝的剧目。入清以后，一些南曲谱作者以稽古为尚，一时谱例以选取古远之作为高，于是刊录了众多标为"元传奇"的南戏曲牌及其剧目名称，如纽少雅《汇纂元谱南曲九宫正始》、张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》等，使宋元南戏剧目的数量一下子膨胀到了二百余种左右，只是其可靠性究竟占多大程度，还难有定论。在这二百种左右的南戏剧目里，包含有一部分宋代作品，到底有多少，也已经无从查考，但大约可以认为，出自元代的要占大多数。

宋元戏文今天见到存本的一共有十七种，其中《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《遭盆吊没兴小孙屠》三种为明初《永乐大典》卷一三九九一收录，保留了元本样式，《蔡伯喈琵琶记》有出自元本的抄本（清陆贻典抄本），《白兔记》有1967年上海嘉定县出土明成化年间（1465～1487年）刊本，也接近元本面貌，其他如《赵氏孤儿报冤记》、《杨德贤妇杀狗劝夫》、《秦太师东窗事犯》、《吕蒙正风雪破窑记》、《王瑞兰闺怨拜月亭》、《王十朋荆钗记》、《苏秦衣锦还乡》、《王孝子寻母》、《苏武牧羊记》、《教子寻亲》、《王月英月下留鞋记》、《冯京三元记》等都只有明代刊本

① 南戏《错立身》中有四支曲牌【排歌】、【那吒令】、【排歌】、【鹊踏枝】吟咏了二十九种"传奇"名目，通常都以之作为南戏名目。据著者研究，其中【那吒令】、【鹊踏枝】两支曲牌吟咏的十一种实际上是北杂剧名目。参见廖奔《南戏〈宦门子弟错立身〉源出北杂剧论考》，《文学遗产》1987年第2期。

② 参见钱南扬《戏文概论》，上海古籍出版社1981年版，第78页。

（或改本），已经失去元代面貌。与元杂剧的情形相同，南戏传世的作品还不到已知创作总数的10%，大量的作品都随着岁月流失了。在这十七种里，除《张协状元》是宋代作品以外，其他大约都是元人创作。



图 62　明万历金陵富春堂唐氏刊《东窗记》插图

元代南戏的作者远没有北杂剧作家那么幸运，有《录鬼簿》为之作传，他们很少有名字留下来，仅知道几位：吴门学究敬先书会才人柯丹邱作有《荆钗记》，吴门医隐施惠字君美作有《拜月亭记》，淳安人许畛字仲由作有《杀狗记》，沈和作有《欢喜冤家》，萧德祥作有《小孙屠》，史九敬先作有《董秀英花月东墙记》，曹元用作有《百花亭》，汪元亨作有《秋夜滦城驿》，邓聚德作有《金鼠银猫李宝》、《三十六琐骨》，李景云作有《崔莺莺西厢记》，高明作有《琵琶记》。其余众多的南戏剧目，就都成为无名氏的作品了，可以想见，这些作品大多都是民间作者所作，他们没有功名，没有相应的社会地位，因此被历史所忽略、所遗忘。

二、时代变迁的投影

元代南戏的题材内容有一个显著的特色，即集中展现了身处

动荡乱离社会中的个人遭遇、家庭夫妻间的悲欢离合。

南戏的产地东南沿海一带地区的人民，经历了宋元战争最后阶段的惨烈，以及长期的零星抵抗，然后是长久沉浸在失国之痛的氛围、民族被奴役的环境中。与中原地区的汉人早已失去文化心理支撑之根本，处于心灵漂泊状态多年，变得麻木漠然不同，这些南宋属地的人民新创之剧痛未息，又被严酷的民族压迫制度时时揭破流血的伤疤：元朝政府把人民分成四等，蒙古人、色目人、汉人和南人①，南宋之人的社会地位还要居于中原“汉人”之下！天下统一之后，大批为东南富庶美丽的自然风物所诱使而南下的蒙古贵族来到这里，骄纵不法，草菅南人，加重了人民的痛苦。天下平定后，时隔不久，此起彼伏的民间反抗和起义战争又在这一带拉开帷幕，元蒙统治者抽调大批军队进行反复征剿，东南沿海地区狼烟纷起，人民又一次陷身水深火热之中。就在这个背景下，南戏的创作一直在坚持开展。由于受到官方的以及自身形式的限制，南戏不能够过多地正面反映这一背景，但它却义不容辞地将人民所遭受的巨大苦难作为自己理所当然的表现对象。于是，社会乱离所造成的个人与家庭悲剧就成为它的突出主题，尽管这种离乱背景有时被隐蔽起来，或者采取变异的形式展现。

我们随手可以举出一批这样的剧目来说明这个问题：《宣和遗事》、《赵氏孤儿报冤记》、《乐昌公主破镜重圆》、《陈巡检妻遇白猿精》、《吕蒙正风雪破窑记》、《陈光蕊江流和尚》、《贞节孟姜女》、《席雪飧毡忠节苏武传》、《范蠡沉西施记》、《祖桀》、《萧淑贞祭坟重会姻缘记》等等，或表现社会动荡给家庭和个人带来的不幸，或展示公卿百姓在乱离中的遭遇，或透视个人面对命运巨

① 参见《元史·选举一》，《元史·刑法四》，《元史·崔彧传》，叶子奇《草木子·克谨篇》。

厄的无力与渺小。

与宋代的南戏相比，元代南戏题材范围的极力扩大和主题思想的深入开掘幅度是显而易见的。宋代南戏的基本母题——负心婚变的内容已经淡化了，代之而起的是在社会离乱大背景之下的基本家庭伦理关系的理想反映：夫妻之间的互相信任和忠诚；兄弟之间的互相帮助和爱护；朋友之间的互相默契和合作……正常社会秩序与社会维系力的破坏，对社会细胞——家庭的存活与发展造成极大的威胁，于是，失之于朝而求诸于野，民间百姓寄希望于家庭伦理的粘合力，这是元代南戏对于家庭组合更为重视、伦理意识加强的根本原因。

值得思考的是，对于众多前代的文人负心主题南戏，元人开始作翻案文章，通过修改订正而改变其原始寓意，例如《王十朋荆钗记》之于古本《荆钗记》，《忠孝蔡伯喈琵琶记》之于古本《蔡伯喈》等等。南戏主题的改变，同样是时代变迁的投影。

宋代文人负心婚变戏的生成基础是当时普遍推行的科举制度。宋代因袭唐制，以科举取士，录取的名额比唐代却大为增加。唐代进士科每次录取不过一二十人，而宋代扩大至数百人。如宋太宗太平兴国二年，一次录取了五百多人，其中单进士科就一百零九人①。再加上取消了门第的限制，只要文章合格，马上可以做官，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”、“十年窗下无人问，一举成名天下知”的现象一时间比比皆是。而那些出身寒门的士子们一旦及第高升后，即成为朝中公卿大夫们择婿的对象。他们企图通过与新及第的状元或进士们联姻，以扩大自己的政治势力。而那些新及第的士子们也想得到公卿大夫们的提携和荫庇，以巩固自己刚刚得到的社会地位。于是，抛弃糟糠之妻、入赘豪门贵族一时间成为一个普遍的社会问题。这一悲剧的核心

① 参见［宋］叶梦得《石林燕语》卷五。

——士子们富贵忘本的恶劣品质，引起了广大下层民众的强烈痛恨，他们成为被社会抨击和揭露的对象。代表了小民意识的南戏对这种社会动向作出回应，就形成婚变戏。

然而，时代发展到了元代之后，社会环境发生重大变化，上述社会现象消失。有元一朝基本废除科举，文人士子们失去了出将入相的机会，因而也就失去了以往那种背亲弃妇的社会可能性，南戏的目光为家庭悲欢离合的题材引去。特别是“九儒十丐”[①] 的社会地位，更使书生们沦为社会同情的对象，再将他们放在道德法庭的被告席上进行鞭笞，人们也有些于心不忍。而文人加入到南戏创作队伍中来，不免把他们的思想意识注入南戏，于是，他们开始从正面塑造自己阶层的社会形象，众多的翻案戏就出现了。于是，往日里面目狰狞的负心之人一个个变成了志诚君子，往日里马踏魂追的悲剧结尾变成了一夫二妻的大团圆。

所有上述因素共同作用于元代南戏，就使它的目光集聚于一个焦点：人生与家庭的悲欢离合，这成为南戏这种戏剧样式的突出社会主题。

三、家庭伦常的咏叹调

元代南戏保存了原有剧本面貌的有《宦门子弟错立身》、《小孙屠》，而代表作品则有以“四大传奇”闻名于世的“荆、刘、拜、杀”（即《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》）和《琵琶记》，它们是这段时间以至于有明一代南戏舞台上最负盛名的作品，都从一个角度表现了当时的社会生活。

《错立身》之特殊在于它由金代院本改编到元杂剧再改编到戏文的过程。《错立身》写金代故事：洛阳府同知之子完颜寿马因为迷恋杂剧艺人王金榜，被父亲赶出家门，加入王家戏班四处

---

① 参见［元］郑思肖《心史·大义略序》、谢枋得《叠山集·送方伯载归三山序》。

流动演出，最后夫妻双双被父亲接纳。这个故事应该是金代的实事，在民间影响很大，所以很快被各种不同的戏剧样式改编上演，最早被院本搬上舞台①，然后元代女真人李直夫、教坊色长赵文殷都据以改编为同名杂剧剧本，这个题材后来又被戏文吸收，成为现在所见到的这本戏文剧本。

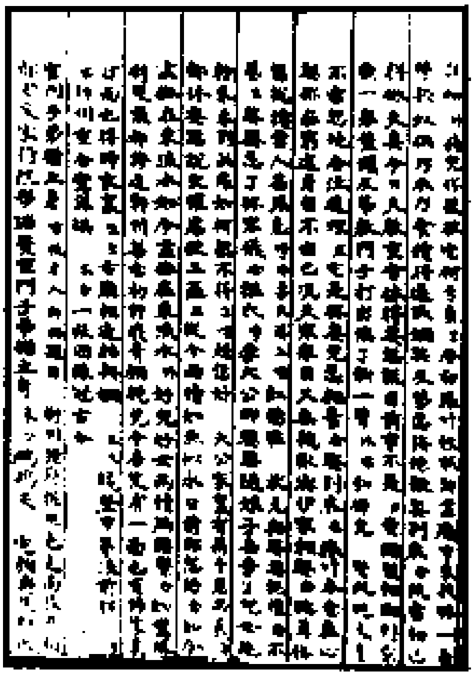


图 63　明《永乐大典·宦门子弟错立身》书影

《小孙屠》是一部宣扬兄弟孝悌观念的戏，它揭示了在当时混乱的社会秩序下兄弟友情对于家庭的重要性。兄长孙必达不顾弟弟小孙屠的劝阻，娶回匪妓李琼梅，招致奸夫杀人之祸。小孙屠兄弟情深，情愿替哥哥抵命，遭盆吊而死，被抛尸荒郊，遇雨而醒。后兄弟二人共同捉住奸夫奸妇，押送包公府问斩。

之后，“荆、刘、拜、杀”四部戏文与《琵琶记》产生，成为民间广为流行、并在后世长期盛演不衰的著名剧目。它们或写离乱造成恋人之间的关山阻隔、颠沛流离，争取到最后的家庭幸福要付出昂贵的代价；或写士子佳人因前程而分别，各自遭受世道小人的磨难，历尽艰辛才得到团聚；或写血缘亲情重于一切，只有遵从传统伦理才能抗拒匪人、维护家庭。这些表现社会、家庭关系而带有理想色彩的剧目，深刻细致地反映了那个特定时代的社会风貌，更为重要的，它是底层民众的审美好尚在戏曲舞台

① 晋东南地区发现的明万历二年（1574 年）《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》里有《错立身》一目，参见廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，文化艺术出版社 1989 年版，第 384 页。

上的直接体现，它从老百姓日常而平凡的生活中挖掘出了带有普遍性的感受和见解。遭离乱的主人公在家庭关系遭到破坏后遇到种种艰难困苦，他们、特别是女主人公对于夫妻重圆幸福生活追求和向往，这都是经常发生在老百姓周遭的事物，与他们的物质和精神生活有着直接的联系，因而也易于引起最为广泛的感情共鸣。不同于宗教戏气无烟火的高台教化，也不同于上流社会文人剧的高雅玄奥，这一时期的南戏以其鲜明的民间好尚及普通人的世俗眼光受到了普遍的关注和欣赏。

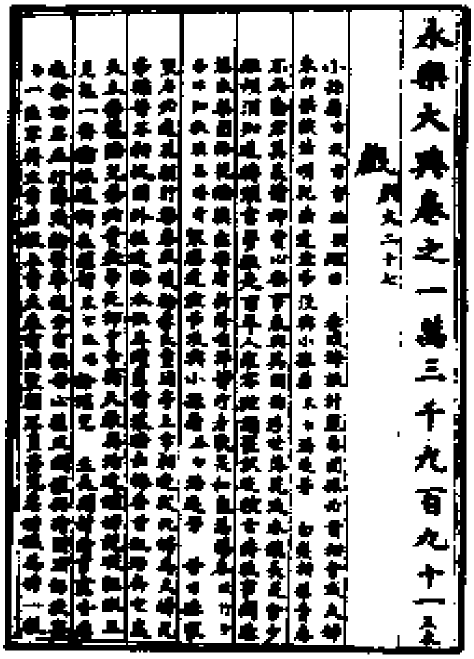

永樂大典卷之一萬三千九百九十一
戲 戲文二十七

图64 明《永乐大典·小孙屠》书影

元代戏文中有一些剧目，由于具有强大的舞台生命力，历经明、清数百年的时间淘洗而盛演不衰，成为长期的保留剧目，并在民间的流传中逐渐发生演变。除上述外，著名的又如《秋胡戏妻》，《朱买臣休妻记》，《貂婵女》，《祝英台》，《周处风云记》，《包待制判断盆儿鬼》，《东窗事犯》，《吕洞宾黄粱梦》等等，为人们所长期津津乐道。

四、朴素的面貌

与平民视角和底层民众的生活内容相表里，这一时期南戏在艺术风格上也有它的独特之处：朴素本色，鲜活清新，生动饱满，洋溢着世俗化的审美情趣，而不同于文人剧的温雅博约。其语言通俗易懂，明白晓畅；如《六十种曲》本《荆钗记·时祀》一场王十朋哀悼“亡”妻的两段唱词：

【沽美酒】纸钱飘，蝴蝶飞；纸钱飘，蝴蝶飞；血

> 泪染，杜鹃啼。睹物伤情越惨凄，灵魂怎自知。俺不是负心的，负心的随着灯灭。花谢有芳菲时节，月缺有团圆之夜。我呵！徒然间早起晚寐，想伊念伊。妻，要相逢除非是梦儿里再成姻契。
>
> 【尾】昏昏默默归何处？哽哽咽咽思念你，直上嫦娥宫殿里。

词藻虽不华丽，却情真意切，凄楚动人。这些唱词虽然可能已经经过了文人的加工润色，但其朴素面貌未失，仍然本色可爱。

元代南戏的作者极善于选择最能打动人心的人生情境和心境作为舞台展示的重点，其剧作的感情基调大起大落，大喜大悲，张扬着极致。或是情之所钟，生死以之，如《荆钗记》；或是于颠沛流离之中私结情好，始终不渝，如《拜月亭》；或是对那些给国家和人民带来无穷灾难的奸贼权相等，给予生前或死后的严惩，如《贾似道木棉庵记》和《东窗记》。这些具有代表性的心境和情境，赋形于南戏特有的唱、念、作、打等舞台表现手段，就形成了一种天然的情感模式，主宰着南戏的舞台形式，决定着南戏情节结构的有序延伸，也承载着观众感情和心理的抒发。

第二节 《荆钗记》

一、背景

明代以后，人们开始标举“荆、刘、拜、杀”四大南戏①，而以《荆钗记》列于它作之首，可见对《荆钗记》评价之高。《荆钗记》的作者，明吕天成《曲品》题作“柯丹丘撰”，清人张

① 参见［明］王骥德《曲律·杂论第三十九上》、［清］李渔《闲情偶寄》卷一、梁廷枏《曲话》等。

大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》旧钞残本云：柯丹丘为吴门学究敬先书会才人。

《荆钗记》假托为南宋知名状元王十朋（号梅溪）的故事，说王中状元后不负其妻钱玉莲，二人历经磨难终至团圆，中间插入势利小人孙汝权谋娶钱玉莲的情节。明清以后盛传《荆钗记》是王十朋的政敌对之进行诬陷之作①，虽然纯属附会，但从文化传播学的角度看，似乎也透露出一点历史信息，即这个剧本产生很早，大约能早到南宋，这样才能使上述蜚语得以代代传袭下来。

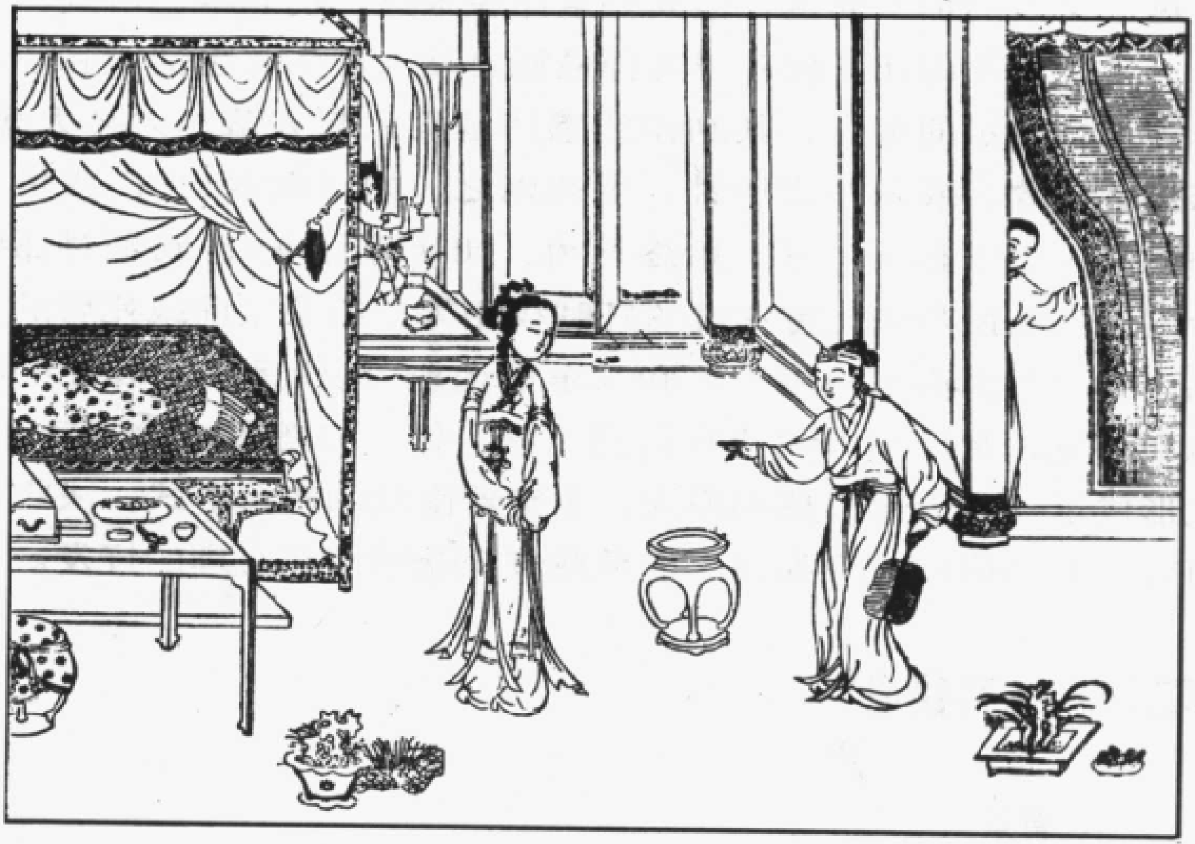


图65　明万历刊《荆钗记》插图

《荆钗记》最早的面貌，大概也属于文人负心戏一类。明人王

① 如明人李日华《紫桃轩杂缀》、刘氏《鸿书听雨增纪》、《南窗闲笔》，清人褚人获《坚瓠集》、劳大万《瓯江逸志》俱持此说。

应奎《柳南随笔》说："王梅溪……往来尝与妓钱玉莲善，约富贵纳之。梅溪登第后，三年不还乡。玉莲为人逼嫁，自沉于桑门江口。蜀人破堂和尚为钱先生湘灵述之如此，今其事备载湘灵集中。"清人劳大万《瓯江逸志》一书中也引述了这一说法。据此，钱玉莲不是王十朋的妻子，而只是一个妓女。如果《荆钗记》戏文采取了这一情节，它的处理就接近王魁负心故事。那么，《荆钗记》也就是南宋文人负心戏里又一个例证。所以明人丘濬的传奇《五伦全备记》"开场"说："每见世人搬杂剧，无端诬赖前贤。伯喈负屈十朋冤，九原如可作，怒气定冲天。"他见到的《荆钗记》还是王十朋负心的路数。

但是到了元人写定本中，负心主题已经被彻底改变了，于是出现了两种不同本子的《荆钗记》。明人徐渭《南词叙录》里，在"宋元旧篇"中录有《王十朋荆钗记》一种；在"本朝"中也录有《王十朋荆钗记》一种，注为"李景云作"。据钱南扬先生考订，李景云实际上也是元代人①。那么，元代已经有了两种《荆钗记》，至于二者之间的关系，大约应该是李景云本据柯丹丘本改编。明人见到的《荆钗记》就是两种本子，所以钱塘丁氏藏壶隐居黑格抄本《南词叙录》里有明人何焯眉批曰："今人不知《荆钗》亦两本。"事实上还不止两本，明人不断还有人对之进行加工改编。例如士礼居旧藏明姑苏叶氏刻本《王状元荆钗记》，题为"温泉子编集"，与其他流行本《荆钗记》的情节就有不同，而较为近古。又如《南九宫谱》、《南词新谱》收有【胜如花】一曲，都题作"新荆钗"。多种《荆钗记》版本的出现，说明了这个戏在民间长期流传的过程中，不断得到文人加工濡墨的事实，这也从一个侧面反映了它的盛行。而盛行的本子不是负心的本子，所以日久之后，负心的《荆钗记》就被人们遗忘了。

① 参见钱南扬《宋元戏文辑佚》，古典文学出版社 1957 年版。

二、人物形象

《荆钗记》的最大成功，在于它立足于平民百姓的道德立场，要求贫寒书生发迹而不忘本，身贵而不忘旧，赞美了高尚的人间情感，塑造了王十朋、钱玉莲这样贫贱不能移、富贵不能淫、对爱情忠贞不渝的理想形象。

剧作首先赋予了王十朋形象以凛正的人格力量。他虽然家境贫寒，但志行高洁，曾以荆钗为聘礼，迎娶钱玉莲为妻。半年之后上京应试，高中状元，授饶州佥判，为万俟丞相看中，以小姐招赘。但是，在中试士子们纷纷停妻再娶、另婚高门，以求巩固刚刚到手之富贵荣华的热潮中，王十朋却洁行独立，忠正不阿。不同于负心弃义的张协与王魁，也有别于妥协软弱的蔡伯喈，王十朋面对着权相的甘言利诱，无所动心，在其赫然震怒之前也毫不退缩，他以"糟糠之妻不下堂，贫贱之交不可忘"的严正之词，驳斥了权贵们以富贵易妻为天经地义的谬论，并不惜以承受被拘留听候、改调瘴疠之地潮阳的厄运维护了自己的良心和节操。后来，听到妻子自杀的消息，王十朋不忘贫贱夫妻的恩爱之情，矢志不再另娶，并把岳父母接来侍奉，以报同心，表现了对爱情的无比忠贞和执着。

王十朋的行为之所以难能可贵，这个戏之所以受到平民百姓们的热爱，是因为王十朋没有以一个官僚的立场、而以一个普通百姓的立场来行动。在中国封建文化中，婚姻对于男女两性来说从来就不是平等的。三纲五常，三从四德，从一而终，贞、节、烈等一系列禁规戒律，统统是为在政治和经济方面都缺乏独立人格和独立意志的女性而设。而社会对于贵族男性则一直是从其所欲的，且不说富贵易妻被看作是理所当然的事，一夫多妻、妻妾成群也是顺理成章、"全忠全孝"的。因而，王十朋的行为无法被纳入上层社会的伦理范畴，只能诉诸于底层民众的理想，诉诸平民百姓对于夫妻平

等、互相敬重等朴素婚姻结构的期望，以及对于"贫贱不能移、富贵不能淫、威武不能屈"之人格节操的推崇。《荆钗记》之前、之后、之同时代，有多少戏剧以男主人公一夫二妻的大团圆结局作为收煞，来泯灭社会矛盾，《白兔记》、《琵琶记》无不如此，偏偏《荆钗记》独立翘楚，别树异帜，脱离开了社会的上层意识而与民众情感合流，怪不得它受到如此广泛的社会欢迎。

王十朋的高洁，需要钱玉莲的忠贞来匹配。钱玉莲被赋予了轻钱财、重人品、对爱情生死不渝的形象。贫穷书生王十朋来议婚，以荆钗为聘；财主孙汝权来议婚，以金钗、白银为聘。钱玉莲爱王十朋之人品，接受荆钗而推却金钗。到了王家，过的是风扫地、月点灯的清苦生活，钱玉莲甘居贫淡，与王十朋母子相濡以沫而共患难。王十朋考中进士，写一家书，被孙汝权设计篡改，诡称入赘相府，嘱玉莲改嫁。孙汝权又用钱财诱使玉莲继母，逼迫玉莲嫁给自己。绝望之中，玉莲投江自杀。玉莲的冰清雪洁，为王十朋的人格增添了光彩。

三、艺术技巧

这样两个品行节操出众的人物，遭受到社会黑暗力量的压制和拨弄，成为悲剧命运的承受者，很容易激发起观众心底的崇高道德情感，加之剧作熟练地调动起结构技巧，把人情力量注入其中，将观众的感情一步步推向激荡的高潮，使剧作感人至深，这是它的大成功之处。例如十朋赴试后一直与玉莲相依为命的王母，闻说媳妇被迫嫁而死，前往江边痛哭祭奠；十朋遣人迎取母妻，母至妻不至，十朋疑惑，母亲支吾，最终得到噩耗，十朋痛不欲生；玉莲投水未死，被福建安抚使钱某收作义女，投书十朋，却误闻其死讯，玉莲为之戴孝；十朋为玉莲祭江，玉莲为十朋上香；亲朋为十朋说亲，为玉莲作媒，同被严拒，二人都不知对方即为自己的亲人等等。王十朋和钱玉莲二人的感情，被一层又一层、细腻而深刻地揭示出来。

明人吕天成《曲品》卷下十分推崇其剧中人物情感表现的真切，说它："以真切之调，写真切之情。情文相生，最不易及。"确实，以情动人，是《荆钗记》的最大特色。

《荆钗记》在结构艺术上的成就也为历代人们所称道。其主线突出，简洁凝炼。剧中王十朋、钱玉莲分别与丞相、富豪、家长三方面势力发生矛盾，然而，作品却始终围绕着二人之间的爱情主线展开冲突。因此，尽管矛盾重重，波澜迭起，但仍然浑然一体，一线相连。特别是剧中荆钗这一信物的设置，就像穿针引线的梭子一样，将男女主人公的爱情主线形象化地贯穿始终，它既是男女主人公开始结合的聘礼，又是最终两人相认的凭据，成为提领着剧中所有情节线索的核心力量。



图 66　明万历刊《古本荆钗记》插图"祭江"

此外，戏剧冲突组织得十分巧妙。作者首先以对比的手法描写了王十朋与孙汝权不同的品格，并以"荆钗"和"金钗"两份聘礼将双方的反差集中到一个焦点上，以突出玉莲的眼光和品质。接着，作者不直接写玉莲的选择，而让她的父亲和媒人进行一场"受钗"的争吵，造成悬念，并激化矛盾，从而构成了全剧第一个高潮"逼嫁"。针线细密、结构严谨也是此剧的特色之一。前面写了孙汝权考试卷子与

王十朋卷子字迹相同，就为后来孙汝权改王的家书不被发觉埋下伏笔；钱玉莲父亲在十朋赴考后将玉莲和王母接回钱家居住，又为以后接到十朋家书在钱家展开冲突作了准备。王十朋与钱玉莲二人在玄妙观相遇的设计也显得别出心裁，不落俗套：一个为"亡妻"拈香的官员，一个为"亡夫"设祭的大家宅眷，骤然相见，如梦非梦，似曾相识却又不敢相认，人物的心理感情被放到了一个极其敏感、极其矛盾的情境之中去发展。明明是在祭奠对方的亡灵，同时又是两人活生生地相逢，在同一场面中，悲与喜、梦与真、心与情，都得到了最大限度的开掘与展现，感情抒发极其强烈集中，大大增强了戏剧效果。

总之，《荆钗记》之所以成为一部传诵久远、深受民间欢迎的剧作，除了其以情动人、具有强烈的道德感化力外，戏剧手段的成功也是一个重要的因素。

第三节 《刘知远白兔记》

一、背景

《白兔记》著者不详，大约为永嘉（今浙江温州）书会才人①，据说元杂剧作家太原人刘唐卿曾为之做过加工②。剧写五代后汉高祖刘知远的妻子李三娘受尽人间折磨终于出头的故事。由于剧的内容与普通百姓的生活相接近，特别是其中民女李三娘因丈夫从军，被兄嫂虐待，尝遍苦痛，受尽欺凌的情节，是民间的日常生活情景，容易引起人们的感情共鸣，因而得到巨大成

① 《白兔记》作者为永嘉才人，见明成化本《白兔记》"家门"，其中有句："这本传奇亏了谁？亏了永嘉书会才人在灯窗之下，磨得墨浓，斩（蘸）得笔饱，编成此一本上等孝义故事。"

② ［清］张大复《寒山堂九宫十三摄南曲谱》此剧题注云："刘唐卿改编。"刘为皮货所提举，曾作有杂剧两种，见钟嗣成《录鬼簿》。

功。《白兔记》成为最受民间欢迎的剧目，在后世长期盛演不衰，其普及率达到极高程度，它的故事为文人士子所乐道，同样也为村妇山民所熟悉。

1967 年，从上海嘉定县宣姓墓葬里，挖掘出了一批通俗说唱刊本。其中，有一本明代成化年间刊行的北京永顺堂刻本南戏《新编刘知远还乡白兔记》①，这是我国迄今发现的刊行年代最早的南戏刻本。在它之前发现的《永乐大典戏文三种》、清陆贻典抄校《元本蔡伯喈琵琶记》以及 1975 年广东出土的《刘希必金钗记》等年代较早的戏文剧本，都是当时或后人的手抄本。根据开场时前台演员与后行子弟的对白套语，以及全本不分出、文词古朴粗疏等特点，该本大概最接近元代永嘉才人的原作《白兔记》。除此之外，我们现在所能看到的全本《白兔记》还有两种，一种是明万历年间谢天佑校的金陵富春堂刻《新刻出像音注刘知远白兔记》，一种是汲古阁《六十种曲》本辑《白兔记》，俱已影印收入《古本戏曲丛刊初集》。各本之间的情节场次与曲白虽有出入，基本梗概仍是相同的。

《白兔记》的男主人公刘知远是五代时后汉的开国皇帝，初时他只是一名卒伍，娶农户李某之女，后来发迹。宋人欧阳修撰写的《新五代史·汉家人传》中有关于他与李氏姻缘的疏略记载：“高祖皇后李氏，晋阳人也。其父为农。高祖少为军卒，牧马晋阳，夜入其家劫娶之。高祖已贵，封魏国夫人，生隐帝(承祐)。”宋人薛居正等所修的《旧五代史》卷一百四《后妃列传》中的文字与《新五代史》略有出入。民间传说中刘知远与李三娘的故事，大概即由此演变而出，又被用作文艺创作的素材。最早见于宋人话本《新编五代史平话》，到金代有了《刘知远诸宫调》。据钟嗣成《录鬼簿》记载，元杂剧

① 参见赵景深《明成化本南戏〈白兔记〉的新发现》，《文物》1973 年第 1 期。此版本已影印收入《明成化说唱词话丛刊》第十二册。

作家刘唐卿曾经创作《李三娘麻地捧印》杂剧，惜已失传。



图 67　明万历金陵富春堂唐氏刊《白兔记》插图“井边遇子”

二、人物形象

在这部剧作中，最为动人之处是李三娘的形象和她的悲惨遭遇。虽然她深得父亲的宠爱，但在那个宗法统治的时代，作为女子，她在家庭中是没有什么权力和地位的。父亲为她招赘穷汉刘知远后不久去世，她和贫无立锥之地的刘知远立刻成了兄嫂李洪一夫妇眼中的赘疣。刘知远被迫投军远走，李三娘则被强逼着改嫁，她断然拒绝后，李洪一夫妇不但蛮横地剥夺了她的财产继承权，而且让她从此当牛作马，承担起“日间挑水三百担，夜间挨磨到天明”① 的繁重劳役。李洪一夫妇还想出了许多恶毒的办法来折磨她。如专为她设计了一对橄榄形两头尖的水桶，使她在挑水时无法中途歇息；在水缸上故意钻几个眼，使她始终无法挑满；专门修建了一座五尺五寸见方的磨房，使她在磨麦时既无法抬头，也无法转身；发现李三娘因过度疲劳偶尔瞌睡时，不管她分娩在即，也要重打八十！李三娘在磨房生子，用口咬断脐带，他们更毫无人性地将孩子扔进荷花池里……对这一切，李三娘都只能逆来顺受，“一不怨哥嫂，二不怨爹娘，三不怨丈夫”。剧作

① ［明］毛晋刻《六十种曲》本。

对李三娘苦难生活和忍辱性格的生动展现，无疑使它产生了强烈的感染力。

李三娘的悲剧，不仅来自兄嫂的无情迫害，而且也来自丈夫对她的遗弃。刘知远刚被李家招赘为婿时，感恩戴德不尽。但他一旦离开李家，立刻忘恩负义。他投军并州，很快便因岳节度使的赏识和岳小姐的垂青，入赘岳府，并因军功屡升至九州安抚使。窦公受三娘之托，把咬脐郎送到军中，刘知远明明知道三娘在家受尽折磨，却想都没有想到去把三娘接来。甚至派人去李家庄取盔甲刀马时，也不肯吩咐下人顺便去看望一下三娘。因而，在刘知远再婚岳府的十六年中，李三娘在生活中扮演的，实际上是一个弃妇的角色。既得不到丈夫的音信，也看不到孩子的容颜。只能怀着一线渺茫的希望，忍苦受累，等待着亲人的归来。这种精神上的折磨，与其兄嫂所施加的肉体摧残相比，更有过之而无不及。如果不是咬脐郎长大以后以生命相威胁，强迫刘知远将生母接回，那么，等待着李三娘的，将是在磨房里消磨一生的悲惨命运。

李三娘的不幸，是广大农村妇女在封建宗法制度的压迫下牛马不如悲惨生活的集中写照，是千千万万个在族权、夫权摧残下辗转挣扎、受尽凌辱的弃妇命运的典型概括。这也正是《白兔记》的真正价值所在，以及它之所以能够经历数百年而仍在舞台上盛演不衰的根本原因。

剧本在淋漓尽致地展示李三娘悲惨遭遇的同时，也把批判的矛头指向了嫌贫爱富的势利眼李洪一夫妇。奸诈、贪婪、吝啬、凶残，这些恶劣品质都在剧作精心设计的细节描画中被形象化了。他们不具备起码的人性，只以贫富论人，富就献谄送媚，贫就侮辱打骂，并想出种种恶毒的办法来折磨。最后他们得到的狼狈结局，正显示着底层民众对势利之徒的憎恶。当然，剧作对他们的惩罚，只能借助于刘知远的发迹变泰，借助于人物命运发生逆转之后对他

们实施报复，但这种处理是脱离现实的，因而也是缺乏力量的。这种处理造成的误区之一是对发迹变泰的幻想与肯定。

三、艺术特色

剧中人物形象塑造得鲜明突出，不仅男女主人公如此，其他角色也常常很生动，这是这部剧作吸引人的重要原因之一。剧作能够利用那些冲突集中、矛盾尖锐、动作性极强的场面，对人物性格进行比较深入的开掘和刻画，从而突现人物。例如李洪一夫妇勒逼刘知远写休书前的一段戏，把他们的心地嘴脸描画得入木三分：



图 68　明万历金陵富春堂唐氏刊《白兔记》插图“磨房相会”

李妻：刘姑夫，怎么在此与大舅争闹？

刘知远：大舅好没来由，怎么教我写休书，又要脱我的衣服，好没紧要。

李妻：姑夫，他这等无礼，待我骂他。大贼好无礼，你父母亡得几时，就欺负刘姑夫了。你还不跪着！我……

李洪一：偏不跪。

李妻：偏要你跪。（李洪一跪介）姑夫，你不要恼，我埋怨了他就是。身上衣服，姑夫脱下来，待我送与三姑娘收了。

刘知远（脱介）：你这等贤惠，就脱何妨。舅母，

这个才是。

李妻：衣在这里了。

李洪一：好家婆！好家婆！

这段表演运用了漫画式的手法，极尽夸张、讽刺之能事，把李洪一的卑鄙吝啬，李妻的口蜜腹剑、狡猾奸诈，体现得活灵活现。这种效果的取得，固然是由于充分利用了南戏角色行当的特色，同时也是民间对于这类人物最为了解而憎恨，因此能够在表现中深刻挖掘其本质特征的缘故。

剧作对人物的塑造处处透露着民间的痕迹，这是它生于民间、长于民间的特征体现。《看瓜分别》一场，李三娘以为丈夫已经被瓜精害死，瞒着兄嫂，做了一碗饭送至瓜园，准备祭酹亡灵、掩埋尸骨，然后回家自尽。不料，此时却听到了呼唤：

刘知远：三姐，三姐！

李三娘：有鬼，有鬼！

刘知远：不是鬼，是人。

李三娘：是人高叫三声。

刘知远：三姐，三姐……

李三娘：就是鬼也是我丈夫。

这种处理手法是民间文学里常见的情景，但生动感人。剧作在这里不是孤立、静止地揭示李三娘对刘知远的感情，而将她放在特定的戏剧情境中去表现，两人已经生死无间时，感情自然最真挚，淋漓尽致地表现了李三娘对刘知远的一片深情。

剧作还善于选择十分简练的动作和语言，表达极其丰富的内容。如“逼书”一场，李洪一夫妇逼迫刘知远写下给李三娘的休书，李三娘上场一言未发，抢过休书一把扯破，把这位心地善

良、热爱丈夫的妇女那沉默、负屈、坚毅、果敢的性格表现得栩栩如生。如“磨房相会”一场，刘知远与李三娘互诉别后经历，李三娘只说了这样几句：“我的受用，不比你的受用！来，这里看——这是磨房，这是水桶！”丢下水桶，她就晕倒了。刘知远要带她去享受荣华富贵，临离去时，她却不自觉地又去提水桶，被刘知远一脚把水桶踢翻。在这里，水桶已成为李三娘十几年苦难生活的见证，因而这种处理蕴涵着无比丰富的心理含量和感情内容。

质朴自然、鲜活生动的民间生活气息是《白兔记》在艺术上最为显著的特色。明吕天成《曲品》卷下说它：“词极古质，味亦恬然，古色可挹。”祁彪佳《远山堂曲品》赞它“口头俗语，自然雅致”。剧中的一些情节设置尽管颇涉荒诞、脱离现实，例如刘知远看守瓜园时掘地见宝、睡觉时有火龙钻窍、窦公千里送子沿途乞奶喂养、咬脐郎追猎白兔千里而井边见母等，但却反映了民间传说的趣味，清晰地表明了它和民间文艺之间密不可分的血缘关系。它之为民间所爱好，与这种特色也是分不开的。

第四节　《拜月亭记》

一、背景

据清人张大复《寒山堂曲谱》，《拜月亭记》为吴门医隐施惠字君美作。施惠是杭州人，居于吴山城隍庙前，以坐贾为业。钟嗣成《录鬼簿》列之为后期作家，但不列其剧本名目。关汉卿有杂剧《闺怨佳人拜月亭》，南戏的故事情节和部分文词都取自关作，说明施惠是据之改编。明世德堂本《拜月亭记》尾声有“书府翻誊燕都旧本”的句子，大约可以看作是改编的证据。关作由于是北杂剧，明代以后的影响不大。南戏的改编本却因为这种戏剧样式在后世的极大发展而得以盛传，产生了远较关本为大的影

响。《拜月亭记》最早大约是在杭州刊刻，以后在明代长期流传，并经过明人反复修改，因此《寒山堂曲谱》在此剧下引前人注云："武林刻本已数散矣，世人几见真本哉？"现存版本中，比较通行的有明世德堂、明末凌延喜刊本（即董氏涉园影印本）和汲古阁《六十种曲》本三种。一般认为，世德堂本的唱词和说白更为古朴，比较接近原作的面目。



图 69　明万历金陵世德堂唐氏刊《拜月亭记》插图"兄妹逃军"

二、立意

《拜月亭记》(明人改本又作《幽闺记》)是一部充满喜剧色彩的南戏，作为一部描写爱情的作品，它的独到之处不仅在于其主人公既摆脱了"父母之命、媒妁之言"包办婚姻的束缚，又突破了传统门第观念的藩篱；而且在于它打破了传统的爱情题材文艺作品中青年男女"一见钟情"的爱情模式，提出了一种建立在相互关心、相互爱护基础上患难与共的崭新的爱情方式。

从小在尚书府里长大的王瑞兰是一个典型的香闺弱质，"总不解愁滋味"①，不识世事，关心的只是"鞋直上冠儿至底，诸余没半毫儿不美"。当战争突然将她推出了安逸的环境，并离开了父母和丫环侍婢们的呵护，独自失散在兵慌马乱中时，她的软弱无助是可以想见的："一重愁翻做两重愁，是我命合休。"因而，邂逅蒋世隆，是她人生道路上一个重要的关口。为摆脱灾难

① ［明］毛晋刻《六十种曲》本《幽闺记》，下同不注。

和危险，王瑞兰鼓足勇气请求蒋世隆携带她同行。蒋世隆发现她是一个“千娇百媚”的“佳人”，顿生喜爱之心，但是没有马上同意，提出男女同行，需要有个名义。王最终无奈，羞羞答答地同意“权说是夫妻”。她迫于命运，克服了少女的羞涩，冲破了男女大防的界限。蒋的故作冷淡甚至刁难，则不仅出自其机智而风趣的性格，也是一种蒙昧情窦的表达与试探。

正是在历尽艰险、同甘共苦的旅途中，这对青年男女由互相关心、互相照料逐渐发展到互相爱慕。当兵火平息，心神略定，蒋世隆就借王瑞兰答应过的名义，提出了结婚的要求。王瑞兰明白蒋世隆的心，她对蒋也怀有很深的情义，但出身和教养不能不使她考虑到礼法和荣誉：“恂仁人累德，娶而不告，朋友相嘲。”作为女性，她也“只恐容易间，把恩情心事都忘了”，所以再三推辞，只答应以后要求父亲以黄金、骏马、丫环、高官来报答，甚至应允到京城禀过父亲后成婚。然而，蒋世隆知道，到那时二人身分悬殊、天壤之隔，再没有见期。这时，早在隔壁听得明白的店主夫妇，理解王瑞兰守身如玉的原因，自荐为之作媒主婚，终于解除了她的顾虑，加之蒋世隆星前月下盟了誓愿，两人终于“匆匆谴成人道”。

这是一个真实自然、充满着情趣的过程。正是有了这样一个过程，二人成为生死与共的情人，王瑞兰才会对蛮横拆散他们的父亲深怀不满，才会在庆祝合家团圆的宴会上，当着爹娘深情眷恋蒋世隆对她的恩义：“轰雷战鼓，喊杀声散亡人尽奔逐。那时无他可怜，救我在危途，知何处作婢为奴，知何处遭驱被虏？!”她不但在月下虔诚地祷祝蒋世隆平安，而且日夜期待着与丈夫的早日团聚。当王镇得意洋洋地打着奉旨招赘的旗号，催促女儿领受匹配新科状元的隆恩时，王瑞兰断然拒绝，声明自己有丈夫，决不重婚再嫁。状元就是蒋世隆，他也始终坚执于自己的选择，坚决地辞谢了丝鞭，并向张都督表示，决不做负心汉：“石可转，吾心到底坚！”宁愿终身不

娶，也要等待着王瑞兰。正是在这些理想化的地方，作者强调指出，患难与共的爱情，比起那种一见钟情、或者是门当户对的婚姻来，更能经受得起时间和生活的考验。

三、艺术特征

《拜月亭记》在艺术上最大的特点在于喜剧技巧的运用。其一系列喜剧情节构成的依据，在于充分利用了误会、巧合等喜剧手法，而误会、巧合的发生又是以特定戏剧情境为依据的，因而显得真实可信。战争打乱了全国的秩序，将贵族和平民同时抛进了难民的行列；这些难民又都是从中都（今北京）向汴梁（今河南开封）移动，走的同一条路线，因而也就有了发生种种巧遇的可能。这是大环境，小环境和一些细节安排得也很细致。如蒋世隆、蒋瑞莲兄妹和王夫人、王瑞兰母女被番兵冲散又错合，是基于呼唤声中“瑞莲”、“瑞兰”声同韵近，错听错应之故。“驿会”的地点也选得十分巧妙，驿馆是官员驻节之处，所以尚书王镇会在此停留，王夫人避难至此，在回廊底下过夜，哭声惊动王镇，二人得以相见，情节安排得十分巧妙而自然。这些技巧当然是从关汉卿原作里继承下来



图 70　明万历金陵世德堂唐氏刊《拜月亭记》插图“瑞兰自叙”

的，它们帮助南戏得到了成功。

剧作的喜剧性还来自作者在揭示人物内心隐秘和矛盾时幽默的态度。如《幽闺拜月》一场中，结义妹妹蒋瑞莲见姐姐终日忧愁，开玩笑说她想夫婿，惹恼王瑞兰，要去告诉爹娘“小鬼头春心动也”，吓得瑞莲跪地求饶。瑞兰心事败露后急于掩饰、装模作样、先发制人的神态，令人忍俊不住。瑞莲走后，瑞兰独自焚香对月祷告，乞求与丈夫早日团聚，却被瑞莲偷听去，也要去告诉爹娘“小鬼头春心动也”，逼得瑞兰也只好对她跪下。一个假意求饶，一个假意训斥，通过这一动作的反向重复，使剧作平添了无限情趣。不得已中，瑞兰只好向瑞莲披露心事，告诉了逃难中结识丈夫之事，谁料瑞莲听到哥哥消息，悲哭起来，使瑞兰顿生疑窦：“我恓惶是正理，只合此愁休对愁人说。妹子，你啼哭为何因，莫非是我男儿旧妻妾？”一句话，把一个女人的小心眼揭示得惟妙惟肖。待到瑞莲说出“他须是瑞莲亲兄”，瑞兰才意识到她真正是自己的亲人，瑞莲也知道了瑞兰是自己的嫂嫂，二人从此亲密无间。这场误会，欲扬先抑，直至姑嫂相认，夫妻情、兄妹情、姐妹情、姑嫂情集于一处，亲上加亲，出现高潮场面，其后姐妹同心，诅咒命运，思念世隆，盼望重圆，余味无穷。

作品对王瑞兰、蒋世隆爱情产生背景的描写，看似闲笔，实际上有它独立存在的思想蕴涵。开端时写到金国朝廷内部忠奸之争，被前人评为“首似散漫”①，却决非可有可无的场子，它奠定了全剧爱情和离乱的双重主题。因为奸臣当道，导致了战乱来临，而只有在战乱的特殊环境中，才能形成王瑞兰与蒋世隆特殊的爱情关系。南戏对关汉卿之《拜月亭》的一个发挥，就是加重了对于战乱背景的描写。金国的羸弱、元蒙的强悍、战争与匪祸、人们蒙受的巨大灾难，这些场景在剧作中占了许多篇幅。如

① ［明］李贽《拜月亭序》，《李卓吾批评幽闺记》，明容与堂刻本。



图 71　明万历武林容与堂刊《幽闺记》插图

王夫人和蒋瑞莲的遇合是次要情节，有一出“彼此亲依”也就够了，但作者意犹未尽，又在“子母途穷”中尽情抒发了母女俩颠沛流离、日暮途穷的苦状：“黯黯云迷，寒天暮景，驱驰水涉山登。萧萧黄叶午风轻，这样愁烦不惯经。不忍听，不美听，听得胡笳野外两三声。”情境十分凄切。又如“皇华悲遇”一出，王夫人梦会孩儿觉来无，王瑞兰牵挂夫君独彷徨，蒋瑞莲思念兄长去无门。三人皆夜不成寐，从一更唱到五更，其凄楚痛切之处，“恐怕猿闻也断肠”。对乱离背景的加重描写，增强了剧作内容的社会性，就把剧作由纯粹的才子佳人戏中升华出来。当然，南戏将原作中的强人陀满兴福改为遭谄忠臣之子，为后来他考中朝廷武状元奠定基础，这是时代改变在剧作中留下的烙印，因为施惠的时代与关汉卿所处的元初已经不同了。

四、影响

《拜月亭记》在南戏四大传奇中备受明代文人的注目，曾引起一场与《琵琶记》的优劣之争。何良俊认为它要高出《琵琶记》一筹："余谓其高出《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是当行。"[①]王世贞认识相反，说何良俊的观点大谬，他指责《拜月亭记》有三短："无词家大学问，一短也；既无风情，又无裨风教，二短也；歌演终场，不能使人堕泪，三短也。"[②]以后的人各执一端，争论不休。但我们从中可以看出，《拜月亭记》的长处确实在于它文词的本色当行，不同于《琵琶记》的文人华采化，它的用语以贴切、朴素为特点，所以备受称赞。吕天成在《曲品》卷下说它"天然本色之句，往往见宝，遂开临川玉茗之派"，列之为"神品"；李贽在对容与堂刊本《幽闺记》总批中也说："《拜月》曲白都近自然，委疑天造，岂曰人工！"何良俊还特别举例说："'走雨'、'错认'、'上路'、'馆驿中相逢'数折，彼此问答，皆不须宾白，而叙说情事，宛转详尽，全不费词，可谓妙绝。"[③]至于王世贞指责它的"三短"，今天看来都不能够成立，因为剧词决不应强调"学问"，宣扬"风教"也不应是戏剧的必然任务，它的喜剧特征又决定了它不以悲苦为基调。反之，这些还都成为它的特色，使它能够在南戏中别具一格，从而产生了巨大的影响。

《拜月亭记》之所以被明代文人特意从四大传奇中抽出来，进行评论，是因为其他三部南戏《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》，都属于民间创作，在文词格律上缺少规范，不被重视。而《拜月亭记》的文章词采要工稳秀丽得多。与《琵琶记》相比，它又更为符合舞台要求，更为本色当行。因而，它成为一个成功

---

① ［明］何良俊《曲论》。
② ［明］王世贞《曲藻》。
③ ［明］何良俊《曲论》。

的典范。例如，《拜月亭记》语言的一个突出特点是注重动作性、戏剧性、注重曲白相生、描写人物。这里举出“隆兰拆散”中一段：

王镇：（白）孩儿快快弃了这人，即时随我回去。

王瑞兰：（抱蒋世隆介，唱）官人，意儿想，眼儿望，望奴你东君艳阳，与花木增芳。

王镇：（白）六儿扯去！（六儿介）

蒋世隆：（唱）全无这可伤，妻，威凛如雪如霜。（六儿又扯王瑞兰行介）没些和气一味莽，铜铁心肠，打开凤凰。

王镇：（白）你这妮子，（唱）你是娘生父养，如何逆亲言，心向情郎？

蒋世隆：（白）公相，小姐虽然是你的女儿，（唱）我下地狱相救到这天堂。

王瑞兰：（唱）怎下得将他撇在没人店房？爹爹，若是两分张，交着他残生命亡。

无论是曲白、唱词还是动作，都有机地融合在一起，恰到好处地表现了戏剧冲突，并刻画出了人物的个性特征。《拜月亭记》受到人们的普遍赞誉，是有其道理的。

第五节　《杀狗记》

《杀狗记》为淳安人许畹字仲由作，可能依据萧德祥杂剧《王翛然断杀狗劝夫》改编。描写市民孙华之妻设杀狗计，劝说丈夫珍惜兄弟之情断绝匪人之交的故事，是一部表现家庭伦理关系的剧作。剧本文词极其俚朴，因此明代文人对之进行了反复修

改①。

一、伦理主题

这部作品的价值，首先在于它对传统社会家庭内部人伦关系进行了真实而有力的表现。作者在当时错综复杂的现实关系网中，抓住了最为常见、也最为他自己所熟悉的那一部分，展示了一幅社会生活的生动图画。通过人伦关系反映人的本质，反映一定社会的本质，是这部南戏作品富有时代特色及民族特色的内容。

孙华为争夺家产对兄弟孙荣展开的弱肉强食的斗争，在传统社会的家庭矛盾中，有着普遍而典型的意义。所谓恶人的挑拨和离间，不过是矛盾冲突爆发的导火索，其根本的原因，在于私有制所导致的对于物质财富无止境的占有欲。正是这种欲望，使家庭内部往往出现骨肉相残，强者不择手段地排挤和掠夺弱者的现象。这部作品中孙华蛮横地剥夺孙荣的财产继承权，与《白兔记》中李洪一剥夺亲妹李三娘，在问题的性质上是一样的。它真实地揭示了一些富贵人家撕掉伦理面具、违反义礼纲常，建立在纯粹利害冲突之上的亲族关系。无论孙荣怎样对其居于家长地位的哥哥事之如父，极尽恭顺，也是无济于事的，矛盾的根源不在于两人之间关系的协调程度，而在于对财产的拥有权。为了独占财产，孙华不需经过任何核实，就以恶人编造的孙荣买毒药"要药死哥哥"为借口，将兄弟赶出家门，并且派仆人去破窑里暗杀孙荣，以达到斩草除根的目的。对于家庭内部骨肉相残的罪恶根源，剧作者缺乏明确的认识，因而将兄弟反目的原因归结为坏人的挑拨；但他对这种丑恶现象，无疑是极其厌恶的。通过剧中人

---

① 参见［明］王骥德《曲律·杂论第三十九上》、［清］张大复《寒山堂曲谱》引注等。

物的大量曲白，剧作反复批判了孙华对孙荣的无耻掠夺，并且把兄弟二人天壤之别的生活处境进行了一一对照，作为对孙华不义行径的鞭挞。

剧作所提供的解决家庭伦理矛盾的办法，是调动外在的威胁来与内部的同仇敌忾形成两相对照，从而建立起鲜明的营垒、亲疏形象，而孙华的妻子杨月真通过人为手段来促成营垒的直接对立、警醒孙华，则是剧作的创举。孙华与外姓狐朋狗友柳龙卿、胡子传两个市井恶棍结拜为兄弟，并听信他们的谗言，将耿直忠厚的弟弟孙荣赶出家门，使之栖住破窑、衣食难周。杨月真为使丈夫认清同姓为亲、异姓为疏的道理，向邻居王婆处买到一只黄狗，杀死后覆以人衣，弃尸门外。孙华深夜回家，误以狗尸为死人，为摆脱干系，恳求柳、胡二人移尸掩埋。二人一反平素之态，声言要去官府出首，告孙华以杀人之罪。惊慌中，孙华听取杨氏的劝告，到破窑恳求兄弟设法，孙荣立即应允，代兄埋尸灭迹，并在公堂上代兄冒认杀人之罪。经过劫难的孙华，这时才明白了亲情伦理，幡然悔悟。杨月真设计的情节，建立在中国血缘亲情与兄弟孝悌观念之上，它把传统伦理观念外化为舞台形象，并通过比较生动的故事模式来展现它，因而在民间产生了深远的影响。

当然，剧作中的实际转机，并不是伦理亲情自身的威力所造成，而借助了外力，亦即杨氏设计了一场考验。因此，孙华的转变，并不是传统伦理观念感招的直接结果，而是迫于外界对其生命财产构成的威胁与压力所造成。赶走孙荣之后，孙华陷入了流氓地痞的包围之中。柳龙卿和胡子传不仅整日围着他混吃混喝，而且伺机窃取他的家产，最后竟发展到借埋尸一事勒索钱财的地步。这时的孙华，出于利益的需要，只能借修复与孙荣的关系，来对抗外来压力。因此，剧作在揭示传统伦理正当性时，实际上拐了弯，使之成为利益驱动的行为，这就极大减弱了其宣教力

量。

二、艺术特点

《杀狗记》的一个成功之处，是对于市井人情世态曲曲如绘的描绘。这种描绘集中在对柳龙卿和胡子传两个帮闲骗子的塑造上。他们为了谋夺家产，不惜以别人的父母为自己的祖宗，对孙华百般献媚，声称要与孙华同生死、共患难。伪与孙华结义时，他们指天画地、信誓旦旦："自今日为始，大哥有事，都是我弟兄两个担当；火里火里去，水里水里去。大哥若是打杀了人，也是我每弟兄两个替你偿命！"然而，当孙华真的恳求他们帮助的时候，他们却翻脸不承认，冷冰冰地回答："你是孙华姓不同"、"寻思总是一场虚，你是何人我是谁？"为了捞取油水，他们利用孙家兄弟之间的矛盾，挑拨离间，从中取利。未达到目的时，又冒充好人，厚着脸皮上门道贺。行为的卑鄙、说话的虚伪，都深刻体现了那个社会市井无赖惟利是图的人生哲学。作者以他们的恶劣形象，向世人提出了警告。

《杀狗记》在艺术上也有一定的可取之处。它在整个剧情的发展过程中，十分注意培养观众的期待情绪。如第三折中孙华之妻杨氏买了一只死狗，给它穿戴上人的衣帽，丢在家后门首，却不向观众交代原因，这奇怪的举动自然会引起观众的好奇心和兴趣。后来剧情发展不断地给予暗示：孙华以为是人尸，便请柳、胡二人帮忙埋尸免祸，二人非但不肯帮忙，反而诬告孙华杀人灭尸；向来被哥哥冷待的孙荣帮助埋尸，并向官府承担了杀人之罪。在这一过程中，观众逐渐猜到了杨氏借死狗让丈夫明辨是非的良苦用心，并产生了求其解答的期待心理。到最后公堂对证时，杨氏终于说出了杀狗劝夫的真相。这一结果既在观众的期待之中，又出乎其意料之外，给人以新奇和最终满意的感觉。

从人物形象的不同内涵出发，运用感情色彩不同的描绘方

法，也是这部剧作的特点。剧作者最为赞赏的孙荣，就被用工笔细描手段塑造成了传统孝悌观念的化身。面对兄长必欲置之死地而后快的百般虐待，他没有任何形式的反抗，甚至连最轻微的责备也没有。他一味逆来顺受地忍受着孙华的迫害，而把这一切都归结为“天命”。当他拖着“两三日没有水米打牙”的单薄身子，“一步那（挪）来两步移”地把醉酒卧街的孙华背回家后，反遭孙华毒打，他只是苦苦哀求反目无情的哥哥稍息雷霆之怒。一旦孙华请他埋尸灭迹，他立即慨然应允，并自愿承担起一切后果，甚至还编出了一段故事来替哥哥吃官司。如果不是杨氏赶来向官府说明杀狗劝夫的用心，他已做了刀下之冤鬼。对这一性格的刻画，作者寄寓深情，笔笔严谨，一丝不苟，而对两个骗子的塑造，却极尽讽刺挖苦之能事，甚至连一些细节也不放过。如两个骗子为骗吃骗喝，携假酒去见孙华，然后假装不小心踢翻酒瓶，赚得孙华请吃真酒。这一细节设置，既产生了可笑的喜剧效果，又凸现了人物的狡诈性格，十分耐人寻味。

《杀狗记》的语言，在四大南戏中是最以质朴为特色的。明人吕天成《曲品》卷下说它“事俚，词质”。即使是文人改订过的剧本，无论是唱词或是道白，都和生活中的语言极为接近。如《六十种曲》本第十二出《雪中救兄》中孙荣的一段说白与唱词：

> 这雪好贫富不均！有钱的道丰年祥瑞，似我这般在街坊上，身无衣，口无食，饥冻难禁！当初父母在日的时节，多少享用！父母亡过之后，我哥哥听信谗言，将我赶出来，受了无限苦楚！（哭介）
>
> 【蛮牌令】哥哥占田庄，教兄弟受凄凉。本是同胞养，又不是两爹娘。我穿的是粗衣破裳，你吃的是美酒肥羊。哥哥嘎！心下自思量，自忖量，若不思量后，分明是铁打心肠！

如今天色已晚，告谒也不济事了，且回窑去，等明日风止雪晴，再出来求告罢。

这种浅近晓畅、明白如画的曲白，虽然在文人雅士听来未免缺乏文饰，难登大雅之堂，因而被斥责为“鄙俚浅近”，其作者被推测为“村儒野老途歌巷咏之作”[①]，但却最适合舞台念诵，也能够恰当表现人物心理，因而具有强大的舞台生命力。

① ［明］王骥德《曲律·杂论第三十九上》。

第八章 高明与《琵琶记》

如果说，元代北杂剧成就的一个主要象征是产生了王实甫《西厢记》，那么，元代戏文的集大成之作则是出现了高明《琵琶记》。在《琵琶记》之前的南戏，基本上还没有超出村歌里咏的水准，无法与北杂剧相抗衡，《琵琶记》的诞生，则将南戏历史推进到了一个划时代的阶段。从此，南戏创作进入文人的普遍视野，由此而造成日后创作队伍的繁兴、创作高潮的迭起。

高明写作《琵琶记》的宗旨“不关风化体，纵好也徒然”，奠定了明清传奇“载道”的基因，而他对于戏文声韵格律和规则方面更为整饬的运用则成为后世传奇的法本，《琵琶记》由此而得到“词曲之祖”的声誉。

第一节 高明其人[①]

关于高明的生平，《明史》、《明史稿》、《明人小传》、《明诗综》、《明词宗》、《列朝诗集小传》、《静志居诗话》、《浙江通志》、《宁波府志》、《瑞安县志》、《温州府志》等资料中均有记载，可

① 此节参见张复生为《中国古代戏曲家评传》所写高明一节，中州古籍出版社1992年版。

知其大略。近人钱南扬先生《〈琵琶记〉作者高明传》[①]、戴不凡先生《高则诚传略》[②] 等著作都有较为详细的考述。

高明，字则诚，自号菜根道人，出生于浙江省瑞安县崇儒里阁巷村。瑞安属古永嘉郡，永嘉亦称东嘉，所以后人也称他作高



图 72　明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊《琵琶记》插图“路途劳顿”

东嘉。高明的生年无确考，大约在元大德初年（1297 年），卒年则有元至正十九年（1359 年）与明洪武初年（1368 年）[③] 两说。

① 最早载 1945 年浙江省通志馆馆刊一卷三期，后经多次修改，收于作者著《汉上宦文存》，上海文艺出版社 1980 年版。

② 见作者《论古典名剧〈琵琶记〉》，中国青年出版社 1957 年版。

③ 前者参见湛之《高明的卒年》，《文史》第 1 辑，中华书局 1962 年版。后者主要参见钱南扬《〈琵琶记〉作者高明传》，《汉上宧文存》，上海文艺出版社 1980 年版。

高明出生于一个世代书香之家。他的祖父高天赐、伯父高彦、弟弟高旸都是诗人和隐士。高明少时天资聪颖，清人孙衣言《瓯海轶闻》"高都事明"条说他"少辨慧，善属对"，并记载有关于他文思敏捷、颖异不凡的传说。他儒家经典、诸子百家无不通览，所以明弘治《温州府志·人物·艺文·元》说他"自小以博学称"。

温州是南戏的发祥地，同乡前辈才人编写并演出的《王焕》、《赵贞女蔡二郎》、《王魁》等戏文，对高明产生了潜移默化的影响。高明夫人的叔父陈与时通晓音律，在其指点下，高明熟悉并掌握了运用南戏形式来写作。这一切，为他日后创作《琵琶记》打下了良好的基础。

由于父亲早丧，家境贫寒，难以维持生计，高明很早就开始教授乡徒糊口。其学生中有一位季应祈，万历《温州志》说他是"瑞安人，少颖悟，受《春秋》于高则诚"，季氏后来成为明代名士。但是，教书并不是高明的目的，他一直在等待着机会，渴望有朝一日能够走出闾巷村，到朝廷上去做一番大事业："几回欲挽银河水，好与苍生洗汗颜。"[①]

至元六年(1340年)，元朝重开科举考试。一直充满着济世热情的高明感叹说："人不明一经取第，虽博奚为！"[②]于是开始发奋研读《春秋》，识圣人笔削大义，走上了科举应试的道路。至正四年(1344年)考中乡试，次年以《春秋》经登进士第，授处州录事。

高明踌躇满志地踏上了仕途，准备着"入践庭宇，陪志成之谠议；出临郡邑，布恩德于黑氓，使殊功茂绩，炳然一时，以答清朝设科盛意"[③]。在处州任上，他"学道爱人，治教具修"；"监郡马僧家奴贪残为害，明委曲调护，民赖以安"[④]。因此，任

---

① 高明《游宝积寺》，《高则诚集》，浙江古籍出版社1992年版，第58页。
② 参见[明]弘治《温州府志》、[明]嘉靖《瑞安县志》。
③ [元]赵汸《东山存稿》卷二《送高则诚归永嘉序》。
④ [元]赵汸《东山存稿》卷二《送高则诚归永嘉序》。

满之后，当地人士为他立碑留念，郡官徐某也十分喜爱他，不愿他离去，亲率子弟向他受业。于是，高则诚又在此地教了一段时期的书。不久，江浙行中书省主持、曲家与诗人杨廉夫知道了高明的才能，将他调到杭州任行省“丞相掾”。

在任丞相掾期间，杨廉夫对他的工作十分满意，一时“儒生尚其才华，法吏推其练达。而明亦以名节自励。稽典策，定是非，酬应如流。”[①] 然而，仕宦生涯中所见所闻的黑暗与丑恶使他心灰意懒，高明从而产生了厌倦情绪，他在作于至正九年（1349年）秋的《碧梧翠竹堂后记》一文中对好友顾瑛说：“比至城廓，车马杂沓，尘坌滃起，慨想昨夕所游，则已疑为梦中见矣。”并说：“为我语仲瑛：君碧梧翠竹之乐，不易得也，第安之，他日毋或汩于禄仕，而若余之不能久留也”[②]。

至正十一年（1351年）十一月，熟悉东南沿海情况的高明被派到江浙行省左丞孛罗帖木儿幕府中任事，以协助平定东南沿海一带的方国珍之乱。最初高明很高兴，以为建功立业的机会到了。“长风翼万轴”，“伏钺指天狼”，高明好友刘基《从军诗五首送高则诚南征》[③] 中的这些诗句，将高明出发时那种意气风发的精神面貌逼真地描绘了出来。

然而，事功尚未成就，高明却遭到了主帅的冷落。在对待起义军的问题上，高明主张招抚，而统帅主张征剿，双方意见不合，于是，高明从此“避不治文书”[④]。直至三年之后，叛降不定的方国珍终于满意地接受了元朝封给他的“万户”封号和官爵，任期届满的高明才默默无言地回到了杭州。经过这次挫折，

① ［元］赵汸《东山存稿》卷二《送高则诚归永嘉序》。
② 《碧梧翠竹堂后记》，《高则诚集》，浙江古籍出版社1992年版，第8页。
③ ［元］刘基《诚意伯文集》卷十三。
④ ［元］赵汸《东山存稿》卷二《送高则诚归永嘉序》。

高明的头脑清醒多了："江山有恨英雄老，天地有情雨露高"[①]，他发誓要"久拼华发添青镜，未许淄尘上素衣"[②]，并打算"与乡人子弟讲论诗书礼义，以时游赤城、雁荡诸山，俯涧泉而仰云木，犹不失吾故也"[③]。这时的高明，已经萌发归隐乡里，远离尘嚣之志。

但是，高明仍旧不得不在仕途之中奔走。他先被派到绍兴和四明作浙东阃幕都事，以为官清正、廉洁自守著称，又改任庆元路推官，曾把"凡狱囚无验者""悉讯遣之"，使"囹圄一空，郡称为神"[④]。至正十七年（1357年），他转任江南行台掾，行台掌劾察吏治，这是个棘手的差使，吃力不讨好，极易得罪人，而高明又生性耿直，结果是"数忤权贵"，不得不"谢病去"[⑤]。

数次碰壁，高明真正看清了宦海风涛的险恶。而出仕十多年来，久抑下僚，官运淹蹇，所任皆为八品、从七品、七品这样的芝麻官，如此下去，又怎能实现他"几回欲挽天河水，好与苍生洗汗颜"[⑥]的雄心壮志呢？"岁晚仲宣犹在旅，年来伯玉自知非"[⑦]，失望之际，他渴望着脱身归隐。在改调福建行省都事的途中，高明路过宁波，被已任万户的方国珍竭力邀请，"强留置幕下，力辞不从，又以礼延教子弟，亦不就"。高明索性一并辞掉了元朝的官职，来到宁波栎社的沈氏楼，过起了隐居生活。以后，高明除了广交文人、诗书高会外，就是精心结撰他的杰出剧

① 《此韵酬高应文》，《高则诚集》，浙江古籍出版社1992年版，第8页。

② 《寄屠彦德并简倪元镇二首》，《高则诚集》，浙江古籍出版社1992年版，第40页。

③ ［元］赵汸《东山存稿·送高则诚归永嘉序》。

④ ［元］赵汸《东山存稿·送高则诚归永嘉序》。

⑤ ［明］永乐《瑞安县志》。

⑥ 《游宝积寺》，《高则诚集》，浙江古籍出版社1992年版，第40页。

⑦ 《寄屠彦德并简倪元镇二首》，《高则诚集》，浙江古籍出版社1992年版，第40页。

作《琵琶记》。

高明卒于何时不知，相传明太祖朱元璋十分喜爱《琵琶记》，曾慕名召请高明到南京修《元史》（高明的同学、好友宋濂、赵汸等都是纂修《元史》的主要负责人）。但高明已绝意仕进，“佯狂不出”①，不久，即抱病还乡，卒于宁海。

高明学识渊博，“长才硕学，为时名流”②，工诗文词曲，同时也是一位知名的理学家，曾就学于元代名儒黄溍。他交游很广，同学宋濂、王祎和好友刘基，后来成了明朝的开国名臣；其他如顾德辉、杨维桢、赵汸、戴良等，大都是当代名士。

高明的作品，除《琵琶记》外，还有《闵子骞单衣记》，已佚。诗文集《柔克斋集》二十卷，已佚。近人冒广生曾辑其诗四十九首、词一首，刊于《永嘉诗人祠堂丛刻》中，另有《碧梧翠竹堂后记》、《孝义井记》、《华孝子故址记》、《乌宝传》等多篇，散见于《玉山名胜集》、《黄岩志》、《常州府志》、《南村辍耕录》等书籍中。

第二节　《琵琶记》的立意

斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。
身后是非谁管得，满村听说蔡中郎。

这是南宋著名诗人陆游在浙江山阴（绍兴）时写的一首诗，题目是《小舟游近村，舍舟步归》③。诗中“负鼓盲翁”所演唱

① 徐渭《南词叙录》。
② ［元］顾德辉《玉山草堂雅集》卷八。
③ ［宋］陆游《剑南诗稿》卷三十三。



图 73　明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊《琵琶记》插图“风木余恨”

的内容，就是《琵琶记》的故事雏形。“蔡中郎”，即东汉末年曾做过中郎将的学者蔡邕。也许是因为他在鼓词中的形象，与这位历史人物的真实面目不是很相符合吧，诗人不禁发出了“身后是非谁管得”的不平感叹。宋代南戏里有一出《赵贞女蔡二郎》，明人徐渭《南词叙录》称它“实为戏文之首”，内容即“伯喈弃亲背妇，为暴雷震死”，也是民间艺人的作品，可惜今已失传。

这些，就是高则诚《琵琶记》赖以创作的基本情节。《琵琶记》改变了原作痛责蔡伯喈的立场，按照生活逻辑真实地构设了人物的生存环境及其变化，并在这种典型的氛围里细致入微地刻画蔡伯喈的内心矛盾和痛苦，这就使戏文因为符合世俗情理而具备了极大的可信度，它之所以感人至深、成为后世最为流行的剧

目，原因就在这里。

一、立意之争

被誉为“南戏中兴之祖”的《琵琶记》共四十二出。其情节如下：汉代文人蔡邕字伯喈，深于经学，兼能诗文，生于圣明之世，怀抱经济之才，然以亲老绝了仕宦之志。新娶妻赵氏五娘，夫妻和顺，父母康宁。突然，郡中来了招贤之书，太守将蔡邕的名字报了上去。考期已近，而伯喈却舍不得双亲与娇妻，决心辞却；父亲蔡公催他上京，无奈，只好与新婚两月的赵五娘分手，去了京师。

到京师之后，一举得中状元，被一心想招状元为婿的牛丞相一眼相中。牛丞相讨来圣旨令蔡伯喈与小女结婚，伯喈以双亲在乡、且有妻赵氏为由，上表辞官辞婚，愿归乡养亲。牛丞相大怒，认为蔡伯喈有意与自己作对，施加压力，迫使蔡邕招赘相府。从此，蔡伯喈在牛府极享富贵之乐。然而，在蔡邕家乡，赵五娘却勉力支撑着三口之家的生活。时逢大饥荒，赵五娘借谷米养活公婆，自己却以糟糠裹腹。不久，公婆双双病饿而死，五娘剪掉头发换钱，又得邻居张大公之助，买得棺材，以罗裙包土，将公婆安葬，并得神力相助，将墓修成。然后，五娘自画公婆真容肖像，扮作道姑，弹着琵琶，上京寻夫。

到了京都洛阳，恰逢弥陀寺开会，五娘遂将公婆真容置放于供坛礼拜之。此时，伯喈也来寺里为父母祈愿，五娘匆促避去，来不及收拾真容，被蔡伯喈的随从取走。五娘得知了蔡伯喈的住处后，就到其门求食探讯，正好牛氏欲求一侍奉女，留下五娘，问知是丈夫的前妻，不由大为感叹，与之姐妹相称。五娘偶到蔡邕书房，看公婆遗像挂于壁上，即在上面题诗一首。伯喈归来，读诗大怪。牛氏遂引五娘出见，悲喜交集中，一夫二妻团圆。伯喈请示太师及朝廷，带两妻归乡服丧。三年后，太师奏闻朝廷，

奉旨一门旌表。

这种情节与前代民间早已流传着的、各种不同形式的、蔡伯喈与赵五娘的故事有着很大的区别。因而，高明的创作动机，就成为自明以来历代文人们猜测纷纭和争论不休的问题。其说法大致为以下数种：

一、为蔡邕雪冤说。明黄溥《闲中今古录》云："元末永嘉高明……因刘后村有'死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎'之句，因编《琵琶记》用雪伯喈之耻。"徐渭《南词叙录》同此说。

二、刺东晋慕容喈之不孝和牛金之不义说。明弘治白云散仙《重订慕容喈琵琶记序》云："……散仙就枕，梦一儒者傲然其容，揖散仙而言曰：'予元进士永嘉高则诚也。尝编《琵琶记》以刺东晋慕容喈之不孝、牛金之不义，时为柳文肃公所责，稿随焚矣。不意好事者犹录断稿中间残缺，妄意增补。至讹慕容为蔡伯喈则尤为可怪。按慕容覆（应为复）姓，名喈，字伯喈，鲜卑慕容廆之族。自廆受晋命为平州刺史，而鲜卑人多入中国，喈之祖父占籍陈留。喈有文学，应元帝诏为议郎，时牛金以小吏私幸母后，窃秉相权，招喈为婿。喈弃父母于陈留，连遇饥荒，所在盗起，音问不通，卒为饿殍。其妻赵氏克养克葬，报夫同归。事载野史。牛金败绩，国史佚之。今错为蔡邕，昧予本意，可胜叹哉……'"

三、讥蔡生说。王世贞《艺苑卮言》附录一载："高则诚《琵琶记》，其意欲以讥当时一士大夫而托名蔡伯喈，不知其说。偶阅《说郛》所载唐人小说：牛相国僧孺之子繁与同人蔡生邂逅文字交，寻同举进士。才蔡生，欲以女弟适之。蔡已有妻赵矣，力辞不得。后牛氏与赵处，能卑顺自将。蔡仕至节度副使。其姓氏相同，一至于此。则诚何不直举其人，而顾污蔑贤者至此耶?"

四、讽王四弃妻再娶说。明人田艺蘅《留青日札》云："时有王四者，能词曲，则诚与之友善，劝之仕。登第后，即弃其妻

而赘于太师不花家。则诚诲之，因借此记以讽。名《琵琶》者，取其四王字为王四云耳。元人呼牛为'不花'，故谓之牛太师。而伯喈曾附董卓，乃以之托名也。"

五、责邓敞说。明人胡应麟《庄岳委谈》载："一日偶阅《太平广记》四百九十八卷《杂录》，末引《玉泉子》云：邓敞初比随计，以孤寒不中第。牛蔚兄弟僧孺子，有气力且富于财，谓敞曰：吾有女弟，子能婚，当相为展力，宁一第耶。时敞已婚李氏矣。其父尝为福建从事，有女二人皆尚书，敞行卷多其笔迹，顾已寒贱，未必能致腾踔，私利其言，许之。既登第就牛氏亲，不日，敞挈牛氏妇，将及家，绐之曰：吾久不至家，请先往俟卿。洎到家，不敢泄其事。明日牛氏奴驱辎橐直入，即出牛氏居常玩好帐杂物，列庭庑间。李氏惊曰：此何为者？奴曰：夫人将到，令某陈之。李氏曰：吾敞妻也，又何夫人焉？即抚膺大哭。牛氏至，知其卖已也，请见曰：吾父为宰相，兄弟皆在郎省，纵嫌不能富贵，岂无一嫁处耶？其不幸岂惟夫人。今愿一与共之。李氏感其言，卒同处终身。乃知则诚所谓牛相即僧孺，而邓生登第再婚事皆符合，姓氏稍异耳。"

六、斥蔡卞说。清人梁绍壬《两般秋雨庵随笔》云："高则诚《琵琶记》，相传以为刺王四而作。驾部许周生先生（宗彦）尝语余云：'此指蔡卞事也。卞弃妻而娶荆公之女，故人作此以讥之。其曰牛相者，谓介甫之性如牛也。'"

以上各种说法，实际上都是揣测臆度之谈，而违背了文艺创作的规律。事实上古人也明白这个道理，例如明人徐复祚《曲论》说："要之传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也。即今《琵琶》之传，岂传其事与人哉？传其词耳。"他说人们作剧虽然都有目的，但不能指实，《琵琶记》之作无非是作者希望借以显示才华而已，不必去坐实它的人和事。这有一定道理。清人姚燮《今乐考证》也说："传奇家托名寄志，其为

子虚乌有者，十之七八”，而“诸家纷纷之辨，直痴人说梦耳”。姚燮也反对人们把精力过多地投放在对事实的考证上，因为创作毕竟是创作。他们的认识都是有一定见地的。

那么，高明创作这部传奇的本意究竟是什么呢？

二、不关风化体，纵好也徒然

其实，剧作家的意图，在《琵琶记》第一出的开场词里已经开宗明义地提出：



图 74 明万历金陵刊《琵琶记》插图

> 秋灯明翠幕，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观。正是：不关风化体，纵好也徒然。
>
> 论传奇，乐人易，动人难。知音君子，这般另做眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤。骅骝方独步，万马敢争先？①

由此可知，改变旧作的背亲弃妇主题，标举出“子孝共妻贤”的

① ［清］陆贻典抄本《元本蔡伯喈琵琶记》。

"风化体"，用正面形象的塑造来打动人心，来感染世风，是剧作家在这部作品中追求的目的。

如果我们能够将宋代南戏《赵贞女蔡二郎》与《琵琶记》进行一番比较的话，就会对剧作家的意图把握得更为清楚。

作为宋代南戏的初期之作，《赵贞女蔡二郎》自有其典型意义，可以说它是宋代书生负心婚变戏的代表作。由于原作已佚，它的剧情只能从前人的一些记载中窥见一个大概。与《赵贞女蔡二郎》同时代的南戏《刘文龙》，衍变为后世的地方戏《小上坟》，其中有一段关于蔡伯喈和赵五娘的唱词：

> 正走之间泪满腮，想起了古人蔡伯喈。他上京中去赶考，赶考一去不回来。一双爹娘冻饿死，五娘抱土垒坟台。坟台垒起三尺土，从空降下琵琶来。身背琵琶描容像，一心上京找夫回。找到京城不相认，哭坏了贤惠女裙钗。贤惠五娘遭马践，到后来五雷轰顶蔡伯喈。①

这是负心型蔡伯喈故事在民间留传下来的痕迹，从中可以知道，原来的蔡伯喈是拒绝与赵五娘相认，并用马将她践踏了的，而蔡的最终下场则是被雷击死。

这一书生负心的婚变情节，是宋元南戏中最重要的故事内容和叙事模式。明代戏曲家沈璟《南九宫词谱》卷四录有前人"集古传奇名"的《书生负心》散套，其中的【刷子序】一曲，将早期南戏中的婚变戏谱为曲词云："书生负心，叔文玩月，谋害兰英。张叶身荣，将贫女顿忘初恩。无情，李勉把韩妻鞭死，王魁负倡女亡身。叹古今，欢喜冤家，继着莺燕争春。"其中提到的《陈叔文三负心》、《张协状元》、《李勉负心》、《王魁》、《欢喜冤

① 《京剧汇编》第2集《小上坟》，北京市戏曲编导委员会编辑，1957年印刷。

家》、《诈妮子》等六部南戏，都是以书生负心为内容的婚变戏。

《陈叔文三负心》写陈叔文登第后，因家贫无钱赴任所，遇娼妓崔兰英赠以路费，遂瞒着前妻娶兰英为妻，同赴任所。三年后，任满回家，恐前妻见怨，将兰英骗至船上饮酒，推入江中溺死，后陈叔文被兰英鬼魂索去性命。《张协状元》原本写书生张协上京赴试途中遇盗遭劫，得到贫女的救助，两人结为夫妇。张协及第后，不认贫女，用剑将贫女砍死。《李勉负心》写书生李勉去往京城，抛弃前妻韩氏另娶。当受到岳父的斥责后，竟将韩氏鞭死。《王魁》写书生王魁未及第时，与妓女敫桂英结为夫妻。王魁上京应试前，曾与桂英到海神庙盟誓，表示永不负心，但及第后却另娶崔氏。桂英派人持书前往京城寻王，王魁负誓渝盟，将下书人赶了出来。桂英得报，自刎而死，死后鬼魂摄取王魁性命。在这些剧作中，所有的批判矛头，都指着一个方向：书生个人道德品质上的重大缺陷。这是构成一幕幕激烈冲突的核心力量，是造成一出出家庭悲剧的终极原因。

然而，高明的《琵琶记》里，家庭悲剧的主要原因已经不是书生个人的品质问题了。除了骗信拐儿的拐骗以及权相的逼婚外，高明为蔡伯喈重新设计了“三不从”的情节。首先是辞试不从。蔡伯喈本不是一个功名心十分强烈之人，其本意也是想“甘守清贫，力行孝道”的，无奈“朝廷黄榜招贤”，自己想辞试，父亲又不从。因此，不得不辞别年老的双亲和新婚两月的妻子赴京应试，在弃亲背妇的道路上迈出了第一步。

当他考中状元之后，本想立即回家侍奉父母、与妻子团聚。但是，皇帝和丞相却不许他辞官、辞婚。辞官辞婚的两不从，使得他“宦海沉身，京尘迷目，名缰利锁难脱”。因此，“只为君亲三不从，致令骨肉两分离”。由此可见，“君亲三不从”是造成蔡伯喈家庭悲剧的直接根源。

如一些研究者指出的那样，这“三不从”正代表着传统社会

的三种制度。“辞试不从”，是指科举制度；“辞婚不从”，是指门当户对的婚姻制度；而“辞官不从”，则是指“君叫臣死，臣不得不死”的君权制度。高明通过这些改动，不自觉地告诉人们，给蔡家和赵五娘带来灾难的，不是蔡伯喈个人品质上的原因，而归罪于不合理的制度。

当然，指出这一点，并不是高明的最终目的。其意图在于：正是在这种“三不从”的背景下，蔡伯喈和赵五娘、尤其是赵五娘对传统道德的信奉与张扬，才造成了惊天地、泣鬼神的动人力量。

三、伦理楷模

让我们来看一下高明笔下的蔡伯喈。作为一个“十载亲灯火”的孜孜学子，考取功名本是他顺理成章、天经地义的选择。然而，面对父亲的“逼试”，他却讲述了一番关于“孝”的大道理：“凡为人子者，冬温而夏清，昏定而晨省，问其寒燠，搔其疴痒，出入则扶持之，问所欲则敬进之。是以父母在，不远游，出不易方，复不过时。古人的大孝也只如此！”尽管，经书《论语》中的原话，也无法打动其父渴望通过儿子的荣显来改换门庭之心。

考中状元之后，在琼林宴上——古代书生最得意的场合，蔡伯喈的思绪却远离了欢乐：“传杯自觉心先痛，纵有香醪欲饮，难下我喉咙。他寂寞高堂菽水谁供奉？俺这里传杯喧哄！”

做了议郎后，享受着多少文人士子梦寐以求的高官厚禄，蔡伯喈却并不愉快：“我穿着紫罗襕，倒拘束我不自在。我穿的皂朝靴，怎敢胡去踹！你道我有吃的呵：我口里吃几口荒张张要办事的忙茶饭；手里拿着个战钦钦怕犯法的愁酒杯。倒不如严子陵登钓台，怎做得扬子云阁上灾！”

面对着新婚良配、如花似玉的牛小姐，蔡伯喈却心乱如麻。

荷池操琴时，他一方面撇不下“新弦”，同时又忘不了“旧弦”，因此，他弹琴出宫走调、心思恍然，假托困倦辞去，在牛小姐安排宴饮时，又情不自禁地流下泪来。明明是与牛小姐同床帐，然而，蔡伯喈的感觉却以为是在与旧人在一起：“几回梦里，忽闻鸡唱，忙惊觉，错呼旧妇，同问寝堂上。待朦胧觉来，依然新人、凤衾和象床！”

正因为如此，在不意之中与五娘书馆重逢时，他才痛心疾首地自我忏悔：“毕竟是文章误我，我误爹娘。”“毕竟是文章误我，我误妻房。”直到剧终，在一派加官进爵、旌表门闾的欢乐气氛中，蔡伯喈仍在那里饮恨含悲：“呀，何如免丧亲，又何须名显贵。可惜二亲饥寒死，博换得孩儿名利归。”

将《赵贞女》中负心背妇的蔡伯喈改写成一个志诚不渝的孝子义夫，在某种意义上来说，倒更接近于“历史真实”。因为历史人物蔡邕确以孝悌著称。《后汉书·蔡邕列传》云：“邕性笃孝，母尝滞病三年，邕自非寒暑节变，未尝解襟带，不寝寐者十旬。母卒，庐于冢侧，动静以礼，有兔驯扰其室傍，又木生连理，远近奇之，多往观焉。”

如果说，以孝亲为出发点和旨归的蔡伯喈，还只是剧作家同情之产物的话，那么，在赵五娘身上，则更多地寄托着作者的道德理想。赵五娘形象再创造的过程中，高明有意识地按照传统伦理观念的最高标准对之进行了加强处理。

新婚才两月的赵五娘，遵礼守分，对生活并没有很高的期待：“惟愿取偕老夫妻，长侍奉暮年姑舅。”丈夫被公公逼去应考，她只得顺从这一决定，替丈夫承担起一家人的生活重担。恰遇荒年，“恸哭饥人满道”，赵五娘典尽衣衫首饰，还“抛头露面”含羞忍泪去“请粮”，刚领了一点赈济粮，却又被里正抢走。在力尽计穷的情况下，她几次想一死了之，但又想到：“我丈夫当年分散，叮咛嘱咐爹娘，教我与他相看管。我死却，他形影

单。夫婿与公婆，可不两埋怨?”于是，为了丈夫与公婆，赵五娘硬撑下去。筹得粮米，她留给公婆吃，自己却在暗地里吃糠。即使被公婆误解责骂，她也没有任何怨言。公婆死后，无钱下葬，她剪下头发沿街叫卖，并罗裙包土、十指染血，自筑坟台，为二老送终尽孝。然后，出于“只怕公婆绝后”的目的，她画下公婆遗容，身背琵琶，乞讨千里，进京寻夫。

赵五娘在“糟糠自厌”、“代尝汤药”、“断发求葬”、“描容上路”等关目里所主动承载的义务，已经超出了传统礼教所要求于儿媳的一般范畴，即使以一个孝子对父母应尽孝道的水准来衡量，也已经达到了几臻极致的境界。因而，赵五娘的行为，可以被视作传统伦常的最高规范。在社会民众的心目中，这样的女性，最终理当苦尽甜来，善有善报，受到发迹后的丈夫的礼遇，受到朝廷的旌奖，这在《琵琶记》的观赏中构成一种普遍的期待心理。而高明对一夫二妻大团圆理想结局的铺排，也正是迎合了这种心理，从而达到了彰显传统礼教的目的。

在《琵琶记》中，不仅蔡伯喈、赵五娘形象的塑造，是按照作者的“风化”意图进行，就是牛小姐的贤惠、温柔、不嫉不妒、恪守妇道，张大公的古道热肠等，也都是出于同一主观需要。因而，一部《琵琶记》，就是一部树立传统伦理楷模的教科书。无怪明太祖朱元璋说：“五经、四书，布帛菽粟也，家家皆有。高明《琵琶记》如山珍海错，富贵家不可无。”[1] 封建社会中人从《琵琶记》里看到的，是人物形象以及人物关系中所体现出来的至上的伦理规范，所以清人毛声山说：“吾于传奇取《琵琶》焉，凡臣之事君，子之事父母，妇之事舅姑，以至夫妇之相规，妻妾之相恤，莫不于斯编备之。”[2] 将它看作一部演化标准

① ［明］徐渭《南词叙录》。

② ［清］毛声山评本《琵琶记·总论》。

人伦关系的形象教材。

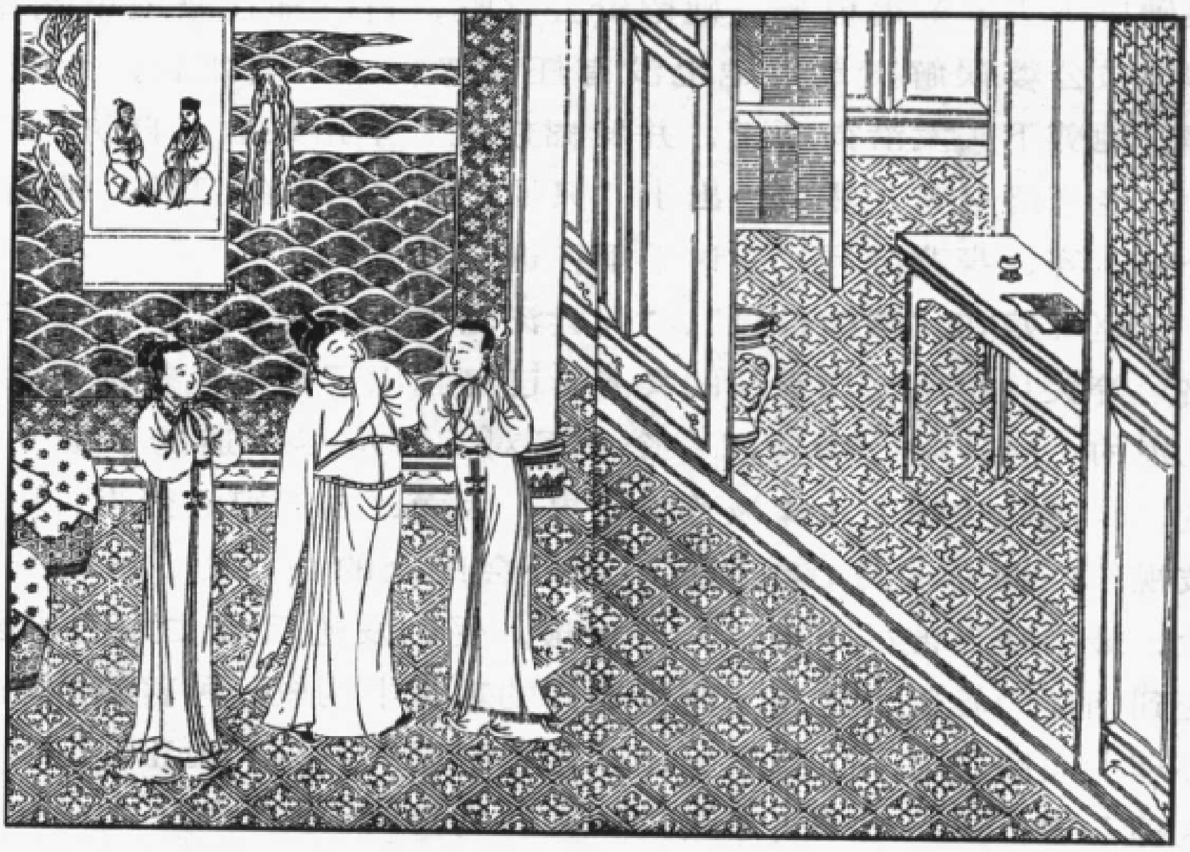


图 75 明万历二十五年（1597 年）新安汪氏
玩虎轩刊《琵琶记》插图“书馆悲逢”

对于高则诚这样一个幼读《春秋》，深知“圣人笔削大义”的“长才硕学”之士[①]来说，其笔下渗透着传统儒家的伦常观念与审美观念，应当是不足为怪的。在其为数不多的残存诗文中，就有《王节妇诗》、《华孝子故址记》等歌颂“节”、“孝”的篇章。在处州做官时，他又有申请旌奖丽水割肝疗亲的陈姓“孝女”的经历。据《南词叙录》记载，高明尚作有南戏《闵子骞单衣记》，颂扬古代孝子闵子骞。所以，他在《琵琶记》中对于伦礼孝道的张扬，也就是顺理成章的了。

① ［元］顾德辉《玉山草堂雅集》卷八。

就当时的社会环境来说，也实在是有弘扬传统礼教的必要。元代异族统治者在政治和经济上对汉族人民实行严厉民族压迫的同时，也在思想文化上冲击了汉族的忠孝节义、三纲五常等传统道德观念，动摇了人们对这些正统思想的信奉，带来一系列的社会问题。而时至元末，国库虚耗，财政紊乱，统治集团的奢靡之风日盛，吏治日益败坏，昏官庸吏或结党营私，或贪污谋利，或自保以升迁，不顾下层民众的死活，更导致世风日下。身处种种腐败现象和社会弊端中，高则诚感慨颇深，这从他的《琵琶记》中也不时可以感到。甚至朱元璋在率众起义之时所发出的讨元檄文中，也指责元朝统治者“其于父子、君臣、夫妇、长幼之序，渎乱甚矣”，从而将“恢复中华，陈纪立纲”[①]作为口号，写在了自己反元斗争的旗帜之上。所以，用传统的道德观念来教化文明，就成为很多有识之士的共同选择，也成为高明写作《琵琶记》的创作动机。

第三节　《琵琶记》的艺术成就

作为宋元南戏的集大成者，作为南戏由民间创作过渡到文人创作的一个重要标志，《琵琶记》在艺术上取得了重大成功。高明不仅吸收了南戏舞台艺术中许多优秀的民间传统，而且将自己历史文化方面的丰厚修养融会贯通，注入创作，对《琵琶记》的整体构思以及戏剧手段进行了刻意的提炼与安排，取得了举世瞩目的成就。

一、结构特色

历来《琵琶记》最为人称道的地方，在于关目设计上的双线

① 《纲鉴合纂》。

结构。其整个剧情，是沿着两条线索发展的，一条是蔡伯喈赴京、高中、入赘、做官，享受荣华富贵的整个过程，另一条是赵五娘在家乡灾荒的苦难岁月中一步步辗转挣扎的悲惨遭遇，两条线索穿插写来，在舞台场景中形成极其鲜明的对比度，既引起观者强烈的感情投入，也有效地调剂了冷热场子，这带来剧作完美的演出效果。观众眼中，一方面是赵五娘赈粮被劫、痛不欲生，一方面是蔡伯喈入赘相府的盛大婚礼和洞房花烛；一方面是赵五娘在赤地千里的陈留郡糟糠自咽，一方面是蔡伯喈与新婚妻子在荷花池畔饮酒消夏；一方面是赵五娘在断发买葬，罗裙包土，埋葬公婆，一方面是丞相府中蔡伯喈夫妇的中秋赏月……一哀一乐，一悲一喜，一贱一贵，一贫一富，反差强烈，对比鲜明，时空跨度广，含括社会内容丰富，不仅使演出场面显得生动、丰富，而且也使戏剧冲突更为突出、激烈，悲剧气氛更为浓郁。最后，在适当的时候，两条平行的线索再有机地扭结到一起，带来高潮与结局。这种对比手法虽然在早期南戏《张协状元》中就已出现，一定程度上它是南戏体制本身所带来的特点，但只有到了高明这里才发展得如此娴熟、运用得如此成功。

《琵琶记》充分调动了其双线结构的长处，使剧作展现了广阔的社会生活画面。剧中出现的生活场景，从京城到乡间，或为相府朱门的豪华宅邸，或为穷乡僻壤的草舍茅屋；登场的人物，从宫廷到村里，或为贵甲天下的宰相重臣，或为贪赃枉法的乡长、里正，或为无力渡荒的贫民百姓；表现的对象，从上流社会到底层农户，或为富贵人家的琴棋书画、雅致闲情，或为饥贫之户的缺米断炊、度日惟艰。这些，共同构成了一幅当时社会生活的长卷图景，把时代的面貌真实地浓缩在舞台上，从而使剧作具备了极大的内容含括力。《琵琶记》能够在一批有着类似结构的剧目中独放异彩，自有其独特原因。

尤其值得指出的是，这些社会内容并没有游离于剧本之外，

成为中心事件的外加成分，而是紧紧地与主人公的命运结合在一起，成为剧情发展中不可或缺的有机构成。例如“义仓赈济”一场戏写到三个底层官吏，他们作为当时社会行政基础的形象现身，既是农村贫穷的制造者，又对赵五娘的无以度荒承担责任。放粮官只会蜻蜓点水、走马观花地走过场，赈济粮被社长、里正偷光，他也无可奈何。“一家老小都得仓里养”的社长，面对上司的查询，心里十分坦然，因为他既可以隐瞒劣迹——到张外郎那里先借点米粮来点缀空仓，也有办法往下推卸责任：“事发尽不妨，里正先吃棒。”里正则靠了上瞒下蛮，自己落便宜。这里，贪污风气到处蔓延，以大吃小、欺上压下的世态人情，都尽在其中了。但这些描写却不是“插叙”或“闲笔”，他们正是导致赵五娘灾难的原因。正是由于些许赈济粮，是借来点缀用的，迟来一步的赵五娘才领不到粮；放粮官令里正赔粮后，正由于里正是一个欺民贼，他才拼命将赵五娘到手的粮食抢回去，逼迫得赵五娘几乎走上投井自杀的道路。因此，剧作对这三个官吏的描写，是与对赵五娘的刻画水乳交融地糅合在一起的，是剧情不可分割的一部分。

二、语言成就

《琵琶记》属于文人作品，开始在南戏创作中讲究遣词立意、寓情造境，而它又毕竟是早期南戏作品，非常重视剧作文词的舞台性，因此它的语言达到极高的艺术成就，刻画人物、摹写世情，都委曲必尽，尤其长于人物的心理描写。它的这个长处为后人所不及，往往令明人赞叹不已。徐渭《南词叙录》极为推崇《琵琶记》的语言，认为已经达到了空灵的境界。他说：“惟食糠、尝药、筑坟、写真诸作，从人心流出。严沧浪言：水中之月，空中之影，最不可到。如【十八答】，句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手。”徐渭点的这几出戏，文词确实

极有特色。例如“糟糠自厌”一出的几只曲子：



图 76　明万历金陵唐晟刊《琵琶记》插图“开仓赈济”

【孝顺歌】呕得我肝肠痛，珠泪垂，喉咙尚兀自牢嘎住。糠！遭砻被舂杵，筛你簸扬你，吃尽控持。悄似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。

【前腔】糠和米，本是两倚依，谁人簸扬你作两处飞？一贱与一贵，好似奴家共夫婿，终无见期。丈夫，你便是米么，米在他方没寻处。奴便是糠么，怎的把糠救得人饥馁？好似儿夫出去，怎的教奴，供给得公婆甘旨？

【前腔】思量我生无益，死又值甚的！不如忍饥为怨鬼。公婆年纪老，靠着奴家相依倚，只得苟活片时。片时苟活虽容易，到底日久也难相聚。谩把糠来相比，这糠尚兀自有人吃，奴家骨头，知他埋在何处？

曲中对于赵五娘自伤自叹的心情作心理描写。她从糠的难以下咽，想到自己和糠一样受尽簸扬的命运；从糠与米被扬作两处，

一贱一贵，联想到她和丈夫的不同遭遇；尤为重要的，从糠的不可疗饥，引申到自已一个妇道人家无力供养公婆。千难万难，无过于死，但死却撇下公婆，只好仍然苟活。触物伤情，层层剥笋，赵五娘一腔悲怨、然而又贤孝当先的心境被刻画得细致入微。王世贞《曲藻》称赞说："则诚所以冠绝诸剧者，不惟其琢句之工、使事之美而已，其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造：所以佳耳。"是很说到了点子上的。

剧中词语与人物身分、境地绝相符合，这也是《琵琶记》语言艺术的特色之一。赵五娘作为一个民妇，她的唱段就带有直抒胸臆、朴素无华的特点。如赵五娘为公婆描容时的唱词：

【三仙桥】一从他每死后，要相逢不能勾。除非梦里，暂时略聚首。若要描，描不就，暗想象，教我未写先泪流。写，写不得他苦心头；描，描不出他饥证候；画，画不出他望孩儿的睁睁两眸。只画得他发飕飕，和那衣衫敝垢。休休，若画做好容颜，须不是赵五娘的姑舅。

【前腔】我待画你个庞儿带厚，你可又饥荒消瘦。我待画你个庞儿展舒，你自来长恁皱。若写出来，真是丑。那更我心忧，也做不出他欢容笑口。（白）不是我不画着好的，我从嫁来他家，（唱）只见两月稍优游，他其余都是愁。（白）那两月稍优游，可又忘了，这三四年间，（唱）我只记得他形衰貌朽。（白）这画呵，（唱）便做他孩儿收，也认不得是当初父母。休休，纵认不得是蔡伯喈当初爹娘，须认得是赵五娘近日来的姑舅。

用口头语写心间事，情境相生，质朴洗炼，澄澈自然，真切无

华，似从肺腑间流出，表现力十分丰富。而状元蔡伯喈、丞相千金牛小姐的语言则显得雍容华贵，富有文采。如牛小姐在中秋望月时所唱的两只曲子：

【念奴娇】楚天过雨，正波澄木落，秋容光净。谁驾玉轮来海底，碾破琉璃千顷。环佩风清，笙歌露冷，人在清虚境。

【本序】长空万里，见婵娟可爱，全无一点纤凝。十二栏杆，光满处，凉浸珠箔银屏。偏称，身在瑶台，笑斟玉斝，人生几见此佳景？

其口吻、语调、遣词、造意，都与这位富有修养的大家闺秀所适宜，文气沛然，境界幽远，不避用熟典，处处体现了主人公的身分、文化、爱好、性格。高明对于人物身处两种境地里两种生活语言的自觉运用，使剧作的双线结构对比效果发挥得更加强烈。

当然，作为一部文人剧作，《琵琶记》里较为缺少对净、丑角色插科打诨手段的运用，这使得剧作工整有余，活泼不足，在剧场效果上稍觉冷清，因此明人何良俊《曲论》批评说："高则诚才藻富丽，如《琵琶记》'长空万里'，是一篇好赋，岂词曲能尽之！然既谓之曲，须要有蒜酪，而此曲全无，正如王公大人之席，驼峰、熊掌，肥腯盈前，而无蔬、笋、蚬、蛤，所欠者，风味耳。"这当然是从普通百姓的欣赏口味来提问题的，并不能代表上流社会的意见，因此遭到王骥德的反驳①。

三、影响

《琵琶记》出现之后，就一直在文学界和民间产生着巨大的

---

① 参见［明］王骥德《曲律·杂论第三十九上》。

影响，并在舞台上长期盛演不衰。就其所能达到的影响力而言，戏曲史上只有一部剧作能够和《琵琶记》相比肩，那就是《西厢记》，而二者代表了不同的戏剧体裁。因此明人何良俊《曲论》说："近代人杂剧以王实甫之《西厢记》，戏文以高则诚之《琵琶记》为绝唱。"

明万历年间曲家吕天成著《曲品》，将文人所作南戏剧本一一品第，列入神、妙、能、具、上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下一共十三等，惟以《琵琶记》与《拜月记》列为最高品"神品"，从中可以看出他对《琵琶记》的推崇。吕天成并且给了《琵琶记》以极高的评价，他说："永嘉高则诚，能作为圣，莫知乃神。特创调名，功同仓颉之造字；细编曲拍，才如后夔之典音。志在笔先，片言宛然代舌；情从境转，一段真堪断肠。化工之肖物无心，大冶之铸金有式。关风教特其粗耳，讽友人夫岂信然？勿亚于北剧之《西厢》，且压乎南声之《拜月》。"除了将高明视为南戏作者之"圣"，推崇其技巧才情，并同样以《琵琶记》与《西厢记》并提以外，还把高明对于南戏的贡献比为仓颉造字、后夔典音，给了最高评价。

无独有偶，早在嘉靖年间徐渭著《南词叙录》时，就已经指出，《琵琶记》的产生把南戏带到了一个崭新的阶段。他说："（《琵琶记》）用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及矣。"确实，在《琵琶记》之前，南戏由于村鄙俚俗，长期得不到文人雅士的注意，被嗤为不登大雅之堂的东西，自《琵琶记》开始，人们改变了对南戏的看法，南戏得以与北杂剧相抗衡，最终并取而代之，成为横行天下的声腔剧种，这不能不取决于高明的功劳。

《琵琶记》最初在南戏舞台上盛演，以后在南戏声腔的各路变体声腔——昆腔、高腔等——中传播不绝，又被地方戏广为继承改编，其舞台生命一直延续到今天。这些都说明了其艺术魅力

的强大。《琵琶记》剧本从产生以来就被不断翻刻，最老的刊本为元代巾箱本，明刊本多至二十余种，这更充分说明了它在当代以及后世的深远影响。

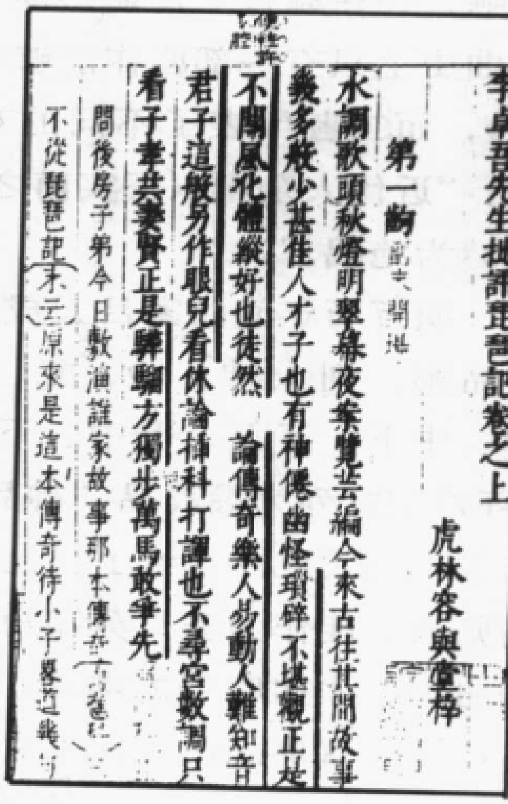

李卓吾先生批評琵琶記卷之上
虎林容與堂梓
第一齣 副末開場
水調歌頭秋燈明翠幕夜案覽芸編今來古往其間故事
幾多般少甚佳人才子也有神僊幽怪瑣碎不堪觀正是
不關風化體縱好也徒然 論傳奇樂人易動人難知音
君子這般另作眼兒看休論插科打諢也不尋宮數調只
看子孝共妻賢正是驊騮方獨步萬馬敢爭先
問後房子弟今日敷演誰家故事那本傳奇
不從琵琶記原來是這本傳奇待小子略道幾句

图 77　明万历虎林容与堂刊《琵琶记》书影

奇怪的是，明人对于《琵琶记》文词的艺术成就，持截然相反的看法。例如何良俊《曲论》指责《琵琶记》说：“《琵琶》专弄学问，其本色语少。”而王世贞《曲藻》则称赞《琵琶记》有大学问。王骥德《曲律·杂论第三十九上》也反驳何良俊说：“夫本色尚有胜二氏（指王实甫、高明）者哉？过矣！”王骥德虽然称赞《琵琶记》的语言本色，但又指责其“时有语病”，不少明人也有同样指摘。总括明人对《琵琶记》的意见，不外乎从两种角度发表看法，一、文词的雅俗问题；二、对格律的遵守问题。前者实际上是由批评者对戏曲文词持不同标准所致。如果从舞台语言必须明白晓畅、妇孺皆解出发，就会以本色为标准；相反，如果从文学深度和美来要求戏曲文词，就会更多讲究词旨。通常，平民百姓持前一种标准，文人学士多倾向于后一种要求。明代戏曲创作有一个从质朴走向华美的整体趋势，如果用这个趋势来解释上述争论，就会比较清楚地理解其原因。何良俊为嘉靖年间人，时代较早，其时文人戏曲创作尚未兴盛，时代审美观念还停留在“荆、刘、拜、杀”阶段，以之衡量《琵琶记》，自然会觉得后者不够质朴本色。到了王骥德的明末时候，文人崇尚词采之风正盛，以《琵琶记》与当时剧作相比，当然显得朴之又朴了。

后者则是由批评者对剧本格律的要求日益整饬造成。在高则诚创作《琵琶记》的时候，南戏还没有什么严格的格律要求，所以高明自己说他“也不寻宫数调”[1]，到了明代后期的万历年间，文人已经将传奇格律视为金科玉律，津津遵守，例如沈璟所作《南九宫词谱》已经产生很大影响，以之来衡量早期南戏《琵琶记》，自然是方枘圆凿。因此，高明遭到了后人非历史性的指责，但这对他并无伤。无论如何，没有人能够否定《琵琶记》的历史地位。

① ［清］陆贻典抄本《琵琶记》首出【水调歌头】。

第九章　戏曲理论的奠基

创作的繁盛，势必伴随着理论的成熟。就在中国戏曲走向她的第一个高峰——元杂剧时，她的理论造就期也来到了。虽然，元代还没有出现成体系的戏曲理论专著，但却产生了有特色的载录与评论。从此，中国戏曲理论开始沿着它自身的独立轨迹行进。

第一节　溯源

在元代专门的戏曲理论著作出现之前，中国关于艺术表演方面的载录和评论已经有了一千七百余年的历史。从先秦时期孔子礼乐思想的发端，到汉代对宴乐表演的载述与论议，再到唐代对一些具体演出剧目和剧场情形的点评，都为我们留下极其珍贵的理论史料。

中国戏曲理论的初创时期，则可以追溯至宋代。北宋初期，随着社会物质财富的积累以及社会结构和社会心理的转变，宋杂剧开始逐步兴起，并在全社会的欢迎中不断发展、完善自身，于北宋后期达到了大盛。这种状况日益引起了当时社会各个阶层的注意，人们开始从不同角度、多种形式的多方面的对戏曲发表评论。

北宋中期以后，一些著名文人在论诗品画时旁及戏曲，戏曲批评首先以诗话、画论著作附庸的形式出现了。欧阳修、苏轼、黄庭坚、陈善、吕本中等一批文人，在《王直方诗话》、《形神论》、《扪虱新语》、《童蒙训》等著述中，开始以只言片语的形式论及戏曲。一些史学家如欧阳修撰《五代史记》（即《新五代史》）、马令撰《南唐书》时也开始载录前代优伶事迹，同时发表一定的剧评观点。

北宋后期，随着戏曲活动的走向繁荣，理论界产生了中国戏曲批评史上第一部重要而又较有系统的著作——陈旸《乐书》。陈旸字晋之，福州人，仕至礼部侍郎，《宋史》有传。陈旸有感于秦汉以降，乐谢夔襄，音流郑卫，乐律浸废，宫调乖舛，因而闭户撰述四十年，成《乐书》二百卷，于徽宗靖国元年（1101年）献给朝廷。《乐书》是一部考证历代乐制的专著，其书"大致据经考传，尊圣人，折诸儒，追复治古而是正之。囊括载籍，条分汇从，总为六门，别为三部"①。书中除训义经义、辩论律吕外，亦及于雅俗胡部乐器歌舞、倡优百戏，对于戏曲提出了许多明确的批评观点。

南宋以后，戏曲批评发展到了一个新的阶段。南宋戏曲领域中首先发生的事情是文人们对于戏曲反映社会生活职能的强调。许多人在笔记小说中都成批载录了当时戏曲演出大胆干预生活的轶事，并表示了肯定与赞赏的态度。其代表有洪迈、岳珂、张端义等人。洪迈（1123～1202年）为南宋名臣洪皓之季子，晚年撰有巨著《夷坚志》四百二十卷，为志怪小说集，其支志乙集卷四中选录了五种杂剧的演出情况。稍晚于洪迈的岳珂（1183～1234年）是抗金名将岳飞之孙，著有《桯史》一书，《四库全书总目》称其中"多俳优诙谐之词"，书中卷十三亦载录一组杂剧轶闻。

① ［宋］陈旸《乐书·序》，清光绪二年刻本。

张端义（1179～？年）在成书于理宗淳祐元年至八年（1241～1248年）的《贵耳集》中也有优戏著录。在记事的同时，这些作者都不同程度地阐述了一定的戏曲理论观点。

南宋剧评中出现的另一件事是封建理学家对戏曲的干预，以大理学家朱熹的得道弟子陈淳为代表。陈淳（1159～1223年）字安卿，漳州龙溪人，少从林宗臣读朱熹《近思录》而尽弃举业，绍熙元年（1190年）朱熹知漳州时，陈淳谒见，大受其爱赏，“直以上达之理语之”①。陈淳以理学家的社会伦理标准，来衡量演出于市井瓦舍中以娱人为主的民间戏曲，自然会将其视为诲淫诲盗的洪水猛兽了。

与陈淳等人的看法针锋相对的，是南宋以后出现的一批混迹于市尘之中、穷困潦倒的下层文人批评家。他们终日出入于繁华都市的瓦舍勾栏、歌楼酒馆中，在市民艺术的熏陶中提高了鉴赏能力，以后世事沧桑，追忆往昔，写成杂著。他们的思想较为自由，带有一定的世俗审美情趣，因而在著述中能够真正从浓厚的艺术趣味出发来论及勾栏戏曲，往往有着十分精辟的见解，其理论探讨的触角已经接触到戏曲艺术的特殊规律。这一批人有孟元老、灌圃耐得翁、吴自牧、周密等人。

这里最先应该提到的是孟元老及其《东京梦华录》。书中专列“京瓦伎艺”一节，举凡各类民间戏曲伎艺，尽皆著录，诸如小唱、嘌唱、杂剧、傀儡、杂技、戏耍、讲史、小说、舞旋、相扑、影戏、弄虫蚁、诸宫调、商谜、合生、说诨话、杂班、叫果子等，无不尽述。书中还按照节序备载民间各类庆贺活动，其中有关戏曲演出的情况描述颇详。孟元老的著述开宋代同类著作的先河，在他之前从来没有任何文人能够对民间伎艺如此注意和重视。

① 康熙《漳州府志》卷二十一“人物志·理学·陈淳传”。

继孟元老之后，有南宋理宗端平二年（1235 年）灌圃耐得翁著《都城纪胜》一书，载录南宋行都临安盛事，更加留意于市井勾栏伎艺的演出，对戏曲也有着较前人更加深刻的认识。书中共分为十四条目，惟以“瓦舍众伎”条篇幅最长。在其论述中，不仅涉及了杂剧的结构、角色的分工、内容题材以及滑稽风格等诸方面，而且论及傀儡戏、影戏话本创作的艺术虚构特点。可以说，耐得翁是中国戏曲批评史上第一个从正面接触到戏曲艺术某些内部规律的评论者。

吴自牧《梦粱录》继承并补充了耐得翁的戏曲观点。其书仿《东京梦华录》之体例，采摘钱塘“时序土俗、坊守游戏之事”[①]以成编。书中卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条载君臣起居、进盏奏乐、百戏杂剧节次备详，多取《东京梦华录》而增减之。卷二十载勾栏表演颇繁，亦多袭用《都城纪胜》中文字，但大大扩充了容量。吴自牧比耐得翁前进一步的地方在于他更加注意从表演的角度来评论戏曲演员的技巧、风格等。

吴自牧同时或稍后又有周密撰《武林旧事》十卷。书中所记南宋都城杂事，皆其当年流寓杭州癸辛街时见闻。书中特别值得提出的是收录了宋代“官本杂剧段数”名目二百八十种，这是戏曲史上绝无仅有的材料。书中还保存了大批艺人的名字，并涉及了当时杂剧的组班以及角色配备情况。周密还著有《齐东野语》一书，于卷十三列“优语”一节，评判了杂剧演出等活动。

南宋绍兴年间还产生了一部与戏曲理论关系十分密切的著作，即王灼的《碧鸡漫志》。王灼对于戏曲理论的贡献是他在乐曲声律方面的见解。他发扬《礼记·乐记》、《毛诗序》之说，针对时人以词就音等弊病，提出了自己因所感发为歌的看法，对于明代曲论中重意趣一派的认识起了导引作用。《碧鸡漫志》还论

① 学津讨原本《梦粱录》[明]都穆跋文。

及宋代大曲的格范及宫调问题，也为后世曲律著作提供了借鉴。

但是，总的来说，宋代戏曲理论的发展还仅仅出现一点很模糊的雏形，其形态尚停留在记事叙议的阶段，要想看到真正的戏曲理论面目，我们不得不有待于元朝的到来了。

第二节　元代曲论概述

元代是中国戏曲史上第一个黄金时代。北杂剧在宋杂剧、诸宫调等各种民间演出的基础上，以其吞吐万象的气概汲取了各种伎艺之长而蔚为一代大观。众多成就卓著的剧作家如璀璨的群星般涌现于民间和文坛，而数以百、千计的优秀杂剧演员也如春笋出土般遍布于城镇和乡间。戏曲批评方面尽管没有出现严格意义上的理论专著，但与宋代比较，则取得了长足的进步。其理论形式，不仅体现为一些文人偶发议论的诗文、杂著或序跋，而且体现为几部有关戏曲艺术的记述和评论的专集。这些专集涉及的范围较为广泛，开启了许多新的领域。著名的如《唱论》对戏曲声乐的研究，开后世演唱方法和歌唱理论的滥觞，《中原音韵》使传统的音律和音韵研究成为一门新的专门学问，《录鬼簿》和《青楼集》对剧作家和演员的全面记载和评价，在中国戏曲史上则是一个空前的创举。

一、芝庵《唱论》

《唱论》附于元人杨朝英编的散曲选集《乐府新编阳春白雪》卷首以及陶宗仪《南村辍耕录》卷二十七等文献中。作者为金末元初的燕南芝庵，生平不详。原著很短，仅有二十七段，内容为对唱曲加以理论和技术上的指导，例如指出歌的格调和节奏，标明当时曲界流行的十七宫调的调性色彩，点破唱曲的诀窍，开列歌唱应该避免的毛病等。从文中可以看出作者的唱曲修养和经验

都十分丰富，这是一部在经验基础上的总结文字。由于《唱论》是第一部从歌唱技法上着墨的著作，因此它对于后世的有关理论著述产生了很大的影响，后人屡屡引述其文字，见于《太和正音谱》、《元曲选》、《曲律》等等。

《唱论》在总的立论方面，秉承的是儒家正统的乐论观点，如谓“大忌郑卫之淫声，续雅乐之后。丝不如竹，竹不如肉，以其近之也。又云‘取来歌里唱，胜向笛中吹。’”这些看法尽管包含着一些鄙视民间情歌的味道，但将“渐近自然”推为音乐极境的认识，则体现了作者的远见卓识。

具体论述中，作者不仅指出了歌唱在“格调”、“节奏”、“声节”、“声韵”、“声气”等方面的要求和方法，还进一步阐述了“歌声变件”，也即行腔舒律的伸展变化手法以及有关“尾声”的各种处理方法。同时，在论及戏曲的“题目”和“歌之所”时指出，歌唱者应该首先了解所唱之歌的歌词内容、形式特点、感情色彩和风格特征，还要了解欣赏者的特定身分和特定情境，以便根据具体情况作出相应的调整和细致的表现。为了便于歌者掌握歌曲形式的感情特性，《唱论》还对十七宫调的风格特点进行了归纳。

除了了解欣赏者的情况外，《唱论》还要求歌唱者具备自知之明，注意扬长避短，有效而合理地发挥自己的演唱特长：“凡人声音不等，各有所长。有川嗓，有堂声，皆合被箫管。有唱得雄壮的，失之村沙；唱得蕴拭的，失之乜斜；唱得轻巧的，失之闲贱；唱得本分的，失之老实；唱得用意的，失之穿凿；唱得打掐的，失之本调。”

《唱论》虽然只是一部研究歌唱技巧的著作，但由于中国戏曲以歌唱为重要的表现手段，而《唱论》所论的又是元代杂剧所运用的北曲唱法，因而仍是重要的戏曲理论书籍。

二、钟嗣成《录鬼簿》

《录鬼簿》为元人钟嗣成著。钟嗣成长期客居元代后期杂剧创作的中心杭州，与众多戏曲作家如宫天挺、金仁杰、曾瑞、鲍天祐、施惠、赵良弼、陈无妄、廖毅、睢景臣、周文质、朱凯、吴朴、李显卿、屈子敬、朱经、陆仲良等人都有交往，他本人也是一位戏曲作家。他发愿为戏曲作家们写一部传其本末的书，并于至顺元年（1330 年）撰成，以后又修订过几次。《录鬼簿》收录了自 1271 年蒙古国建“大元”时起，至至正五年（1345 年）《录鬼簿》最后一次修订时止、至少七十年间的戏曲作家一百五十二人，作品名目四百四十余种，大体上按照时间先后为序，并尽量为每一位作家写出小传，自己相识的还每人撰写一首【凌波仙】词凭吊，其中颇有对其创作才能和艺术水准的评语。《录鬼簿》是首部著录戏曲剧目的著作。

《录鬼簿》不仅以有关元代杂剧作家创作活动、交游以及作品方面的资料著称于世，而且以其反传统的卓越见解令人感佩。在这部著作中，他高度评价了元杂剧作家这些社会地位极其低下的传统文人，将他们和圣贤君臣、忠孝士子相提并论。钟氏别出心裁地依据“人鬼之生死”之理将人分为“已死之鬼”、“未死之鬼”两类。前者包括那些醉生梦死的酒囊饭袋或“口发善言”而“甘于暴弃”之徒。后者则有三种类型：一为圣贤君臣，二为忠孝士子，三则是“门第卑微，职位不振”而具有“高才博识”的曲家，这些人都是“虽鬼而不鬼”的“不死之鬼”。而他的目的，就是要为这些曲家树碑立传。《录鬼簿》的编写体例，是以作家为纲立条目，写小传，录剧目。对于剧作家的姓氏、名号、籍贯、职业、性格、品德、才华及其遭遇与结局，都尽可能地予以全面记述，字里行间饱含着深情。对于那些与他“相知”的朋友，钟氏的小传写得更为详尽，吊词也富有感情色彩。尤为需要指出的一点是，钟嗣成对那些艺人出身的作家也给予了应有的尊

重。如"教坊色长"赵文殷、"教坊勾管"张国宾、艺人"红字李二"、"李郎"等人在他笔下，都有自己的一席之地。

《录鬼簿》的另一特点是在勾勒元杂剧基本轮廓的同时，简要评价了作家作品，显示了作者的艺术鉴赏能力。在对人选作家作品的品第上，已见其眼光和功力，而在评论中，更是提出了许多精辟的见解。钟嗣成强调艺术上的创新和不拘一格，如评范康"一下笔即新奇"。评周文质"文笔新奇"。在作品风格方面，既肯定工巧华丽之作，也推崇清新朴实之作，如称曹明善、屈子敬等人之作"华丽"过人，沈和、高克礼、王晔等人之作极为"工巧"，王庸之作"清雅不俗"等。对作家的创作立意和态度、作品的艺术风格等方面都有所涉猎，并给予了实事求是和恰如其分的论述。

三、夏庭芝《青楼集》

《青楼集》为元人夏庭芝所著。夏氏出身于云间巨族、文献故家，爱好戏曲，家中长年高歌宴会、宾朋满座而戏曲艺人毕至。遭受元末变乱后，他隐居著述，把过去那些见过的、听到的著名艺人的姓名事迹记录下来而成书。书内记叙了女伎一百一十余人，列明她们的擅长伎艺，其中多为杂剧艺人，也包括南戏、诸宫调、嘌唱、说话艺人等，并作简略的评点，如说珠帘秀"杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙"。书中还涉及到男艺人三十余人，夏氏并准备另著一书专门评述杂剧男主角，但没能如愿。《青楼集》开了后世文人品评艺人风气之先河。

作为第一部、也是惟一一部传世的元杂剧演员史料的专书，《青楼集》体现了这样一个观点，即认为演员是中国戏曲诸要素中最本质的要素。应该说，这种认识是十分正确的。中国戏曲正是以演员为中心、以演技为主体的表演艺术。戏曲在各个不同时代的兴衰，有各种复杂的原因，但是否出现杰出的具有代表性的

一批演员，则是一个最突出的标志。可以说，元杂剧之所以成为中国戏曲史上的第一个高峰，很大程度上取决于夏庭芝所记载的这批优秀演员的共同努力。

《青楼集》主要是从"色"、"艺"两方面来评判和概括坤角演员艺术魅力的，这体现了包括作者在内的元代观众心目中普遍的欣赏趣味和理想标准。如称赞曹娥秀"色艺俱绝"、周人爱"姿艺并佳"、王金带"色艺无双"、事事宜"姿色歌舞悉妙"等。除此之外，夏庭芝还十分欣赏她们在"意度"、"丰神"、"举止"等方面的不凡。如说李娇儿，"姿容姝丽，意度闲雅，时人号为'小天然'"，天然秀"丰神雅，殊有林下风致"，李真童"色艺无比，举止温雅，语不伤气，绰有闺阁风致"等。这些对演员外形、伎艺和气质方面的推崇，奠定了后世人们品评演员的基本标准。

四、周德清《中原音韵》

《中原音韵》作于元泰定元年（1324 年），著者为元人周德清。此书是在当时中原地区已经形成的北方官话基础上写定的填词韵书，其主要注意力不在编制曲谱。但里面按宫调收录了曲牌名三百三十五章，还为其中四十个曲牌各选录当时人创作的散曲一首作为"定格"范例，并加评语论定其声韵平仄，这无疑是曲谱的雏形，以后朱权《太和正音谱》不但全抄了其曲调目录，而且偶尔也录用了其词例。所以，把它称为中国曲谱的开山之作也不为过誉。

周德清在研究创作形式的同时，又致力于对立意、旨趣、情味等内容方面的推崇，正所谓"一书而兼有曲韵、曲论、曲谱、曲选四种作用"①。作者在这部著作中提出了一个"俊语"的概

---

① 任中敏《作词十法疏证·序》。

念，这是他在书中据以评价曲文的一个坐标，其中包含着立意、构思以意趣神色为主的意思，与后世明清曲学家所言“旨趣”、“机趣”的涵义有一定的相通之处。

第三节　胡祗遹论表演

中国第一位从戏曲表演方面开评价演员之先的是胡祗遹。胡祗遹（1227～1293年），字绍开，号紫山，磁州武安（今河北磁县）人。至元年间曾在元朝中央和地方政权中历任要职。在右司任员外郎期间，忤怒当时丞相阿合马，被贬出京，先后在山西、湖北、山东、浙江一带任职。死后被追赠礼部尚书，谥文靖。

作为一名元朝上层官员，胡祗遹的独特之处在于他极其爱好戏曲，他自己能够创作很好的散曲作品，并与许多戏曲艺人有着密切的交往。例如，在他出任江南浙西道提刑按察使期间，他与当时独步一时的杂剧演员珠帘秀建立了友情[①]。当时著名文人王恽曾经赋有《题珠帘秀序后》一诗，叙及胡祗遹与珠帘秀的交往：“七窍生香咏洛姝，风流不似紫山胡 。半床梦冷珠帘月，一序情钟乐籍图。”[②] 胡祗遹对于珠帘秀的表演艺术大为赏识，在为她的诗集题序时曾高度评价（详见后），王恽此诗就是为这件事而发。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十“珠帘秀”条也记载了胡祗遹与珠帘秀的友情：“歌儿珠帘秀，姓朱氏。姿容姝丽，杂剧当今独步。胡紫山宣慰极钟爱之，尝拟【沉醉东风】小曲以赠云：‘锦织江边翠竹，绒穿海上明珠。月淡时，风清处，都隔断落红尘土。一片闲情任卷舒，挂尽朝云暮雨。’”胡祗遹经常参与戏曲活动，并与当代一流戏曲艺人交往的经历，使他具备了较高

① 参见李修生《元代杂剧演员朱帘秀》，《戏曲研究》第5集，1982年。

② ［元］王恽《秋涧先生大全文集》卷二十一。

的戏曲鉴赏能力，得以形成自己有特色的理论认识。

胡祇遹《紫山大全集》[1]中收有他为珠帘秀诗集作的序文《朱氏诗卷序》，还有一篇序文《赠宋氏序》，是送给另一位杂剧女艺人的[2]。他又有为诸宫调女艺人黄某写的《黄氏诗卷序》一文。这三篇文章是胡祇遹有关戏曲表演方面的重要文献。另外，他还为杂剧演员赵文益写有《优伶赵文益诗序》一篇文章，涉及到艺人演技与文化修养的关系问题。胡祇遹曲论中所开辟的一系列理论视角，对后人有着重要的启发和借鉴意义。

胡祇遹在《赠宋氏序》里着重谈到了杂剧表演中演员对角色的把握问题，他说：

> 既谓之杂，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药、卜筮、释道、商贾之人情物理，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。以一女子而兼万人之所为，尤可以悦耳目而舒心思，岂前古女乐之所拟伦也。

胡祇遹认为，一个好演员要能够"兼万人之所为"，能够扮演社会各种人物，模拟各类人情物理、方言异俗，而"无一物不得其情，不穷其态"。这是胡祇遹对于宋氏的推掖，也是他对杂剧表演所提出的要求。在《朱氏诗卷序》里，胡祇遹进一步阐发了这个思想。他说：

> 以一女子，众艺兼并：危冠而道，圆颅而僧，褒衣

① 四库全书本。此节所引胡祇遹文，皆出此本，不再注出。

② 蔡美彪《关于关汉卿的生平》一文认为"宋氏"是"朱氏"之误，这仅是一种推测，缺乏根据，此处不取。载《关汉卿研究论文集》，古典文学出版社 1958 年版。

> 而儒，武弁而兵。短袂则骏奔走，鱼笏则贵公卿，卜言祸福，医决死生。为母则慈贤，为妇则孝贞，媒妁则雍容巧辨，闺门则旖旎娉婷。九夷八蛮，百科万灵，五方之风俗，诸路之音声。往古之事迹，历代之典刑，下吏污浊，官长公清。谈百货则行商坐贾，勤四体则女织男耕，居家则父子慈孝，立朝则君臣圣明。离筵绮席，别院闲庭，鼓春风之瑟，弄明月之筝。寒素则荆钗裙布，富艳则金屋银屏，九流百伎，众美群英。外则曲尽其态，内则详悉其情，心得三昧，天然老成，见一时之教养，乐百年之升平。

不仅装扮各类人物都要能够惟妙惟肖，曲尽其态，而且必须善于体察他们之间的似与不似，相同与相异之处，突出他们各自的特点，这些特点有些是职业、分工带来的，有些是修养、教育培植而成，对于这些，演员只能凭借自己的经验和观察去细心品味与体悟，做到了“心得三昧”，才能够在表演时达到“天然老成”的火候。

以上是胡祗遹针对戏曲装扮提出的见解，未涉及到戏曲演唱。但他在《黄氏诗卷序》里特意为说唱艺人提出的“九美”说，不但正面论述了这个问题，而且涉及了艺人的气质修养与所能达到的艺术成就的关系：

> 女乐之百伎，惟唱说焉。一、姿质浓粹，光彩动人；二、举止闲雅，无尘俗态；三、心思聪慧，洞达事物之情状；四、语言辨利，字句真明；五、歌喉清和圆转，累累然如贯珠；六、分付顾盼，使人人解悟；七、一唱一说，轻重疾徐，中节合度，虽记诵娴熟，非如老僧之诵经；八、发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功

业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻；九、温故知新，关键词藻时出新奇，使人不能测度、为之限量。九美既备，当独步同流。

“九美”标准的提出，包括了对演员表情形体、风度气质、生活积累以及演唱技巧等诸多方面的要求。在表演手段方面，要求演员念白、歌唱、表情、动作样样俱佳，正确把握节奏。在创造形象方面，不仅要逼真、毕肖，而且要体验人物的内心情感，做到形神兼备等等。这些标准，不仅是他对优秀演员的希望和期待，也是他据以评判演员表演的坐标。他指出，一个艺人如果做到了这些，就能够“独步同流”。

在对演员的自然素质、基本功以及健全的心理机能等提出要求的同时，胡祗遹还表明了他对当时正处于鼎盛时期的杂剧艺术的一些见解，这是他与那些正统士大夫的不同之处。他认为，“乐音与政通，而伎剧亦随时所尚而变”，杂剧的兴起，正是由于它可以“悦耳目而舒心思”，因而它在艺坛上的地位，“岂前古女乐之所拟伦也?”[1] 胡祗遹还特意提出，杂剧表演不能沿袭旧习，而应该时时出新。在《优伶赵文益诗序》中，他以日常生活中的烹调五味作比，论述了这一问题：“醯盐姜桂，巧者和之，味出于酸咸辛甘之外，日新而不袭故常，故食之者不厌。滑稽诙谐亦犹是也。拙者踵陈习旧，不能变新，使观听者恶闻而厌见。”出新是观众审美心理不断变化所要求的。

在论述戏曲表演的同时，胡祗遹对于人们观赏戏曲所能够产生的心理反应，以及它所带来的社会效果也发表了看法。他在《赠宋氏序》里说：人由于日夜操劳，精神身体都很痛苦，“于斯时也，不有解尘网、消世虑、皞皞熙熙，心畅然怡然、少导欢适

① [元] 胡祗遹《赠宋氏序》，《紫山大全集》卷八，四库全书本。

者，一去其苦，则亦难乎其为人矣。此圣人所以作乐，以宣其抑郁。乐工伶人之亦可爱也。”也就是说，观看戏曲演出，能够减轻人们在世俗社会里所受到的心理压力，得到精神上的调解和解脱。胡祗遹的理论视角已经探触到了戏曲社会功用的问题，这在七百年前的元朝不能说不是一个超绝的文艺见解。

插图目录

图 1　明万历刊《西厢记》插图“佛殿奇逢”，7 页
图 2　明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊《琵琶记》插图“蔡公逼试”，10 页
图 3　山西高平西李门村二仙庙正殿露台金女真舞蹈石刻，15 页
图 4　金平水版《刘知远诸宫调》书影，22 页
图 5　明天启吴兴闵氏朱墨套印本《董解元西厢记》插图，23 页
图 6　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·梧桐雨》插图，34 页
图 7　明崇祯刊《秘本西厢》插图崔莺莺像，66 页
图 8　元治至建安虞氏刻《三国志平话》插图杂剧《单刀会》演出场面，98 页
图 9　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·魔合罗》插图，105 页
图 10　明脉望馆抄校本《古今杂剧》“穿关”书影，111 页
图 11　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·金线池》插图，117 页
图 12　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·李逵负荆》插图，121 页

图 13　山西万荣孤山风伯雨师庙元大德五年（1301 年）“张德好在此作场”残石，134 页
图 14　山西万荣太赵村稷王庙元至元八年（1271 年）《舞厅石□》，138 页
图 15　山西石楼张家河村殿山寺圣母庙元戏台，141 页
图 16　山西翼城武池村乔泽庙元戏台后世变迁示意图，144 页
图 17　山西万荣四望乡后土庙元戏台，147 页
图 18　山西临汾王曲村东岳庙元戏台，152 页
图 19　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·潇湘夜雨》插图，170 页
图 20　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·荐福碑》插图，173 页
图 21　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·谇范叔》插图，175 页
图 22　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·岳阳楼》插图，187 页
图 23　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·王粲登楼》插图，193 页
图 24　关汉卿像（李斛作），204 页
图 25　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·鲁斋郎》插图，209 页
图 26　元杭州刊《单刀会》杂剧书影，215 页
图 27　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·窦娥冤》插图，219 页
图 28　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·救风尘》插图，225 页
图 29　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·蝴蝶梦》插图，235 页
图 30　明万历三十八年（1610 年）起凤馆刊《元本北西厢记》插图“斋坛闹会”，239 页
图 31　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·丽春堂》插图，242 页

图 32　明万历三十八年（1610 年）起凤馆刊《元本北西厢记》插图“红娘请宴”，246 页
图 33　明万历建安乔山堂刘龙田刻《元本西厢记》插图“秋暮离怀”，251 页
图 34　明崇祯刊《李卓吾先生批评西厢记真本》插图，255 页
图 35　明崇祯十二年（1639 年）刊《北西厢秘本》插图，259 页
图 36　明万历建安乔山堂刘龙田刻《元本西厢记》插图“衣锦还乡”，264 页
图 37　明万历新安玩虎轩汪氏刊《西厢记》插图“幽会西厢”，267 页
图 38　明万历顾曲斋刊《古杂剧·汉宫秋》插图，276 页
图 39　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·荐福碑》插图，278 页
图 40　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·汉宫秋》插图，280 页
图 41　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·青衫泪》插图，283 页
图 42　清刻《九金人集·天籁集》插图白朴像，285 页
图 43　明万历顾曲斋刊《古杂剧·梧桐雨》插图，287 页
图 44　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·梧桐雨》插图，290 页
图 45　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·柳枝集·墙头马上》插图，292 页
图 46　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·王粲登楼》插图，297 页
图 47　明万历顾曲斋刊《古杂剧·倩女离魂》插图，302 页
图 48　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·魔合罗》插图，309 页
图 49　明崇祯六年（1633 年）刊《古今名剧合选·酹江集·李逵负荆》插图，313 页
图 50　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·东堂老》插图，318 页
图 51　明万历吴兴臧氏刊《元曲选·薛仁贵》插图，329 页

图 52 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·合汗衫》插图，330 页
图 53 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·灰阑记》插图，331 页
图 54 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·看钱奴》插图，335 页
图 55 元大都刊杂剧《东窗事犯》书影，337 页
图 56 明万历顾曲斋刊《古杂剧·潇湘夜雨》插图，340 页
图 57 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·曲江池》插图，343 页
图 58 金《柳毅传书》故事铜镜，345 页
图 59 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·赵氏孤儿》插图，348 页
图 60 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·范张鸡黍》插图，351 页
图 61 明万历吴兴臧氏刊《元曲选·虎头牌》插图，354 页
图 62 明万历金陵富春堂唐氏刊《东窗记》插图，359 页
图 63 明《永乐大典·宦门子弟错立身》书影，363 页
图 64 明《永乐大典·小孙屠》书影，364 页
图 65 明万历刊《荆钗记》插图，366 页
图 66 明万历刊《古本荆钗记》插图“祭江”，370 页
图 67 明万历金陵富春堂唐氏刊《白兔记》插图“井边遇子”，373 页
图 68 明万历金陵富春堂唐氏刊《白兔记》插图“磨房相会”，375 页
图 69 明万历金陵世德堂唐氏刊《拜月亭记》插图“兄妹逃军”，378 页
图 70 明万历金陵世德堂唐氏刊《拜月亭记》插图“瑞兰自叙”，380 页
图 71 明万历武林容与堂刊《幽闺记》插图，382 页
图 72 明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊《琵琶记》插图“路途劳顿”，391 页
图 73 明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊《琵琶记》插图“风木余恨”，396 页

图 74　明万历金陵刊《琵琶记》插图，400 页
图 75　明万历二十五年（1597 年）新安汪氏玩虎轩刊《琵琶记》插图“书馆悲逢”，406 页
图 76　明万历金陵唐晟刊《琵琶记》插图“开仓赈济”，410 页
图 77　明万历虎林容与堂刊《琵琶记》书影，414 页